


27
سلسلة الأدب
القراءة للجميع
٢٠٠٥
مكتبة الأسرة
حكي الطائر
سعد الله ونوس
عبلة الرويني

الى من بنورها اهتدى
ومن بأنفاسها أعيش
أهدى اليها هذا العمل



إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلُم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



الثمن ١٥٠ قرشا



عبلة الرويني

تصدير

سعد الله ونوس، صاحب مشروع مسرحى عربى متكامل، وصاحب رؤية درامية خاصة، فهو كاتب تجريبى، يؤمن بانفتاح النص، وبأنه لا يكتمل فقط بمجرد انتهاء كتابته، فاكتمال النص لديه لا يتحقق إلا برؤية المخرج على خشبة المسرح، وإضافات ممثلى الشخصيات الدرامية، كما يؤمن بدور الديكور والإضاءة كأبطال حقيقيين للنص المكتوب، لكى تتكامل المنظومة المسرحية.

سعد الله ونوس، الكاتب السورى الكبير، تمثل الكتابة لديه متعته الكبرى، ونعمته الحقيقية. يمثل التراث بالنسبة له معينا واسع الغور، لا ينضب، ولا يجف، لذا تأتى أعماله معبرة عن اللحظات الفارقة فى التاريخ العربى، ومتماسَّة مع الشخصيات الفاعلة والمحورية فى تراثنا.

قدم سعد الله ونوس للمكتبة العربية عددًا من الأعمال المسرحية بالغة الأهمية، أصبحت مع الوقت علامات بارزة فى

الكتابات الدرامية الحديثة، مثل (الملك هو الملك، منمنمات تاريخية، اغتصاب، مغامرة رأس المملوك جابر، طقوس الإشارات والتحولات، الأيام المخمورة، يوم من هذا الزمان، أحلام شقية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، رحلة حنظلة، سهرة مع أبى خليل القبانى، جثة على الرصيف، المقهى الزجاجى، الجراد، مأساة بائع الدبس، الرسول المجهول، فى مأتم أنتيجونا، ملحمة السراب، الفيل يا ملك الزمان، يوم من زماننا)، وغيرها.

عرفت نصوص سعد الله ونوس خشبة المسرح المصرى مبكرًا، تحديدًا فى الموسم المسرحى ١٩٧١، ١٩٧٢، عندما قدم المخرج هناء عبدالفتاح مسرحيته «الفيل يا ملك الزمان». منذ هذا التاريخ، تتابعت أعماله فى القاهرة، وأصبحت علامة على المسرح السياسى الجاد.

وهذا الكتاب الذى يسعد مكتبة الأسرة أن تقدمه للقارىء العربى هذا العام، وضعته الكاتبة والناقدة عبلة الروينى، فى قسمين أساسيين، هما «نص الحكى» و «مشهد الحكى» حيث تتعرض فى القسم الأول للنصوص التى كتبها سعد الله ونوس، وتتعرض فى القسم الثانى، للعروض المسرحية لأعماله التى تم عرضها على مسارح القاهرة.كما أفردت المؤلفة الصفحات الأخيرة من الكتاب لحوار مطول معه، تعرض فيه سعد الله ونوس لطرح رؤاه الإبداعية، وتقديم تجربته المسرحية.

وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ٢٠٠٥.

مكتبة الأسرة

قاسم: إنى فى يدك وليس لى خيار.

ألماســـة: مازلتُ فى التجربة يا قاسم. لا أريد أن أتخاذل أو أنكص. أعــرف أنـــى خاسرة، وأن هذه الصبوة مستحيلة فى بلد كل الناس فيها عبيد ومساجين. ولكن مازلت أرغب أن أكون بحراً لا بركة آسنة. لا أريد أن يملكنى أحد، وليتنى لا أملك أحداً. الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريـــد أن أظـــل طلـــيقة بلا أختام. لم أجن إلا تفاهات ومباذل. نعم.. إنى خاســـرة، ولعلى لم أعرف كيف أميّز أشواقى. ولكن لن أتراجع، وسأظل أطارد هذا الحلم.. الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز، ولا يفسد ماؤه.

سعدالله ونوس..
"طقوس الإشارات والتحولات".

الفهرس

مقدمة ٩
نص الحكى ١٩
* السؤال الديمقراطى ٢١
* "رحلة فى مجاهل موت عابر" ٣٣
الحكاية أقوى من الحياة من الموت
* كتابة التحولات.. فى طقوس الإشارات ٤٠
* طقس الالتهام من الملك إلى المسيح ٥٠
* الأخلاق الصورية فى نص ونوس ٥٩
* خراب الرؤية التوراتية فى (الاغتصاب) ٦٦
* منمنمات تاريخية من الهزيمة إلى المجزرة ٧٥

مشهد الحكى ٨٧
* مرحباً سعدالله ٨٩
* الفرجة في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" ٩٢
* رؤى الفيل المتعددة ٩٤
* الملك هو الملك: شرط المحبة الجسارة ٩٨
* التاج فوق راس سعدالله ١٠٥
* طقوس الإشارات والتحولات
بين حرية بيروت وحرية القاهرة ١٠٨

* منمنمات تاريخية: ١١٧
امتحان الصواب.. أم امتحان الخطأ؟!
* مسرح سعدالله ونوس فى صيغة تجارية ١٢٧
* يوم من هذا الزمان: ١٣٢
أسئلة الانهيار والواقع
* "أحلام شقية".. ١٣٦
من سؤال السياسة إلى سؤال الوجود!

لقاء الحكاء ١٤١
* حوار مع سعدالله ونوس ١٤٣

مقدمة

يخطــر له دائماً أن يغوص فى دخيلة نفسه ولا يخرج، يدخل إلـى سراديبه ليمارس لذته السرية ويخلو إلى هواجسه ومشاعره، بعـيداً عـن أو فى مواجهة العالم الخارجى بما ينطوى عليه من فظاظة وابتذال..

هـذا هو سعدالله ونوس، وذلك هو فعل الكتابة، متعته ونعمته الكبرى، الأشد حقيقية والأكثر إنسانية .

وهذا أيضاً صمته المدرب عليه على امتداد العمر – ضرورة لا يمكن تفاديها – إنه مراجعه الذات، واستنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات أو بأقل قدر من التنازلات.

فى نهاية السبعينيات امتد صمت سعدالله ونوس وطال، عشر سـنوات كفً خلالها عن الكتابة الإبداعية بعد أن تبددت الأحلام، وكثير من التصورات مزقتها الأحداث..

كانـت التحولات العنيفة التى بدأت تتوالى فى السبعينيات قد وصـلت إلى لحظة العرى حيث ضياع المشروع وغياب أية حياة ديمقراطية.. هكذا يصرخ سعدالله.

"وإنـى أحياناً أشعر بالهول حين استعرض حياتى، فلا أذكر أنى عشت فترة تتيح لى أن أتفتح وأن أعبر عن نفسى بحرية"!

فـــى سنواته الأخيرة ومنذ أن داهمه المرض عام ١٩٩٢ زاد غوصه فى دخيلة نفسه، رقت صلته بالعالم الكثيف حوله واتسمت روحه بشفافية بالغة وصفاء نادرين ربما أسهم المرض فى ازدياد رهافـــتها .. فالجســـد لا يشف بشكل حقيقى إلا فى لحظات الألم والتعـــب والجـــراح والاستحالة البدنية، تماماً كاللحظات العاطفية وتوهج الروح..

ازدادت مع تفاقم المرض وحدته وانعزاله وصمته، وازدادت رحلـــته إلى الأعماق.. أغلق أبوابه فى كثير من الأحيان محاذراً الانغمـــاس فـــى فوضـــى العلاقـــات اليومية ومواضعات الحياة الاجتماعـــية مانحـــاً لنفســـه الفرصـــة كاملة للانطلاق داخل ذاته وملاحقـــة خفايـــاه، ذلـــك الخلـــيط المشـــوش من الحسية المكبلة والـــنزعات السرية والذكريات ومظلة الموت. يكتب لى فى إحدى رســـائله الأخيرة.. "**كم يخطر لى أن أفك الأزرار والأحزمة، وأن أغـــادر كل الثياب والأوضاع والقضايا، وأن اتسكع وراء أو مع جسدى، حاجاتى العفوية ومشاعرى الطارئة.. أتمنى أن ألهو، أن أغـــوص قليلاً وأصغى إلى نبضات زمنى الخاص، زمنى الفردى باختصـــار أن أنغمر فى زمنية بلا زمن، بلا تاريخ، بلا مستقبل.. فـــى زمنـــية (الطـــارئ.. العابـــر. اللامجدى) كم أود أن أسترد صـــحتى، وأن أتبع تهورى الداخلى أن أعيشه وأذوقه محاولاً ألا تكون هزيمة هذا العمر مضاعفة وشاملة**".

إنـــه أقرب إلى "الشيخ قاسم" مفتى الديار الشامية فى "طقوس الإشـــارات والـــتحولات" فـــى شوقه المحموم إلى معانقة المطلق

ومتابعة هواه إلى آخر المدى، ولعله صورة أخرى من (الماسة) في رفضها الخضوع لتأويل الآخر، ورغبتها في التحليق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس.

إنها الكتابة الحرة..

أو هي الحرية الجديدة التي لامسها سعدالله في مسرحياته الأخيرة.. الكتابة المتعة التي تكتمل بذاتها في فعل الكتابة نفسه لا في أبصار العالم الخارجي ووطأة استجاباته ..

وكلما طال علاجه، تزايدت حريته وانعتاقه الداخلي وانكشافه وتزايدت المتعة في استكشاف النفس والعالم حوله.

هل ثمة تناقض بين سعدالله وسعدالله، بين مرحلتين في مشواره المسرحي.. مرحلة الكتابة/الفعل في ارتكازها الجوهري على الوعي التاريخي وسعيها القسري إلى تطوير عقلية وتعميق وعي.. وبين مرحلة الكتابة المتعة في متابعتها النوازع والأهواء واحتفائها بالذات وصعود (الأنا).

هل ثمة تناقض أو فهم مغاير للكتابة والمسرح؟

يشير سعدالله في حواره مع ماري إلياس (الطريق ١٩٩٦) إلى أن المرحلة السابقة التي كتب فيها مسرحياته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الفيل ياملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني) هي مرحلة اتسمت بيقين الفعالية، بإيمان عميق بأنه مازال بالإمكان التدخل في التاريخ، في تاريخ المنطقة وأحداثها – يضيف سعدالله – ثمة وضع كان يسمح

بهـذا الأمل واليقين، فقد كنا فى عملية تاريخية مازال الجدل فيها ممكناً.

ومنذ مسرحية الاغتصاب (١٩٩٠) كان يمكن أن نرصد اختلافاً فى الشكل والأسلوب والرؤى.. ثمة طاقة تأملية تمتزج خلالها الكتابة المسرحية بالرواية مفسحة مساحات لطغيان السرد.. ثمة تحول فى المنظور واختلاف فى طبيعة الموضوعات التى تتناولها المسرحيات الأخيرة وفيها يتأكد صعود الفرد وحضور الجسد ويمتزج الخاص بالعام برؤي جديدة ومغامرة ثمة متغيرات جديدة يتابع سعدالله تحليلها..

"بلغت السلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة، وبالمقابل تم تهميش المجتمع وتبدت فى الوقت ذاته هشاشة القوى السياسية الموجودة وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، كذلك سقطت الكثير من الأوهام المتعلقة بالكفاح والبطولات والشعب والشهادة والشهداء والمنظمات.. وبعد حرب الخليج وصلنا إلى مرحلة عرى كامل".

أدرك سعدالله بعد مراجعات طويلة أن المشكلة أعمق من علاقة سلطة/مجتمع وإنما هناك بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً وأن الشئ الأصعب هو تغيير المجتمع، هو أن نحاول هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة..

متغيرات عديدة فرضت تحولاً فى شكل الكتابة وبنيتها ورؤاها دون أن يعنى ذلك تناقضاً وانقلاباً على جوهر فكره ومشروعه الجمالى.

ينفي سعدالله التناقض بين مراحل الكتابة لديه.. إنه يضيف فقط حركته المغايرة ومراجعاته الدائمة وأفقه الأكثر اتساعاً ورحابة ونضجاً.. "**إن المشروع الوطني بما يعنيه من تحرر وتقدم وحداثة لا يقتضي أن نلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحة للحرية، ولقول الأنا، بل على العكس إن المشروع الوطني لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا إذا تفتحت هذه الأنا ومارست حريتها**".

هكذا، لا نستطيع قراءة صعود الفردية في مسرحيات سعدالله الأخيرة خارج سياقها الاجتماعي وخارج منظوره ودعوته إلى تغيير المجتمع وخلخله سكونه وأشكال تراتبه الاجتماعي لا نستطيع قراءة تلك المسرحيات خارج فهم ونوس لدور المسرح في تعميق مدينية المجتمع..

تتجاوز (الماسة) في طقوس الإشارات والتحولات.. حدودها الذاتية والفردية لتصبح ظاهرة تقلق وتخلخل علاقات المدينة وبنيتها الدينية الساكنة، إنها تهز نوسان المجتمع وتحطم خرافاته وأشكال تخلف بنيته الاجتماعية.

وفي تتبعنا للنهايات الفاجعة للكيانات الفردية في نصوص سعدالله الأخيرة (الماسة/المفتي/عبدالله) في "طقوس الإشارات والتحولات".. (سناء) في "الأيام المخمورة" (فاروق) في "يوم من زماننا" يمكننا أن نرصد ذلك التحول من حالة اليقين والإيمان العميق التي سبق أن تحدث عنها سعدالله حول مسرحياته السابقة.. إلى حالة أخرى من الشك والقلق والتوجس والسؤال.. شخصيات

قلقة تنتقل من حافة إلى حافة ومن سؤال إلى آخر دون أن يفضى ذلك إلى شئ يقينى.. هذا أيضاً ما شغل بال الحفيد فى (الأيام المخمورة) فى بحثه عن حقيقة ما أصاب العائلة دون أن ينتهى به بحثه إلى شئ، ودون أن يفضى سؤاله إلى يقين.." لقد وجد الدمل دمامل، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات، ليس ثمة خطأ أو صواب ليس ثمة إدانة ولا غفران".

ليست الواقعة، وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة هى فى رحلة البحث عنها والسعى إلى اكتشافها، هى تعدد رؤاها وتبدلاتها فى نفوس الأشخاص.. ولعل الحقيقة فى (الحكاية) ذاتها.. فهى التى "تخفف العذاب وتداوى الجراح" فى "الأيام المخمورة" وهى "**الوسواس والشوق والغواية**" فى "طقوس الإشارات والتحولات" بل هى المعنى المكتمل فى "رحلة فى مجاهل موت عابر". ولأول مرة يجاهر سعدالله ونوس بفرديته دون أن يعنى ذلك تمزيقاً لشمل الجماعة أو انقلاباً على العمل الجماعى.. فقط إنه لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والتكوينات النفسية مؤكداً أنها تمنح الجماعة قوة إنسانية.

لقد دخلت (أنا) الكاتب بوضوح إلى نصه المسرحى ولعل وجودها فى سفر الخاتمة "بنهاية مسرحية اغتصاب" هو وجود علنى وصريح ومباشر حين يقترح سعدالله مواجهة مباشرة بينه هو سعد الله ونوس وبين الدكتور منوحين أحد شخصيات النص.

إن المعاناة الذاتية والخصوصيات الفردية لم تعد أموراً برجوازية – يجب تنحيتها من فوق خشبة المسرح كما كان يفعل

سعدالله من قبل.. لقد نضجت رؤيته، تجاوز تبسيطية سابقة – بتعبيره – أصبح بإمكان الوعى التاريخى أن يحتفى بخصوصية الفرد، بل أمكن لسعدالله نفسه مراجعة العديد من المواقف السياسية مشيراً إلى "**أن واحده من أخطائنا الكبيرة – نحن الماركسيين – أننا لم نقدر ثراء الليبرالية، وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى، منغلقاً على نصوصه وشعاراته**".

... ...

وبرغم أن نفس المريض هى بالدرجة الأولى جسدية، فإن حضور الجسد، وهذه الحسية الملموسة فى نصوص سعدالله الأخيرة لا ترتبط بوضعية المرض قدر ارتباطها بصعود الفردية والاحتفاء بالذات وتأكيد فكر عقلانى ووضعى علمانى.. هكذا تنقلب القيمة المخصصة للجسد فى المسرحيات الأخيرة من علامة سقوط إلى طريق للخلاص وشكل من أشكال الخروج والانعتاق (الأيام المخمورة – يوم من زماننا – طقوس الإشارات والتحولات).

شكل من أشكال التمرد وتحرر الفرد من قيود ورسوخ البنية الاجتماعية وهيمنة القوانين التى تطبعها المؤسسة الاجتماعية والدينية على أجساد المواطنين بحثاً عن ترويضهم وإخضاعهم. إن الجسدية التى ينشغل بها نص سعدالله الأخير هى جزء من رؤيته ودعوته لتغيير المجتمع (وليس السلطة كما شغلت أعماله من قبل) هز استقراره وتفكيك علاقاته وكسر ثوابته..

إن أبطال سعدالله الجدد فى خروجهم المدوى – حتى مع كل نهاياته الفاجعة – تفضح خراب الواقع وخواءه ومن ثم مواجهته.

كــل شــئ قبل رحيل سعدالله كان يتضافر ليولد هذا الخواء ولعــل تجــربة التعامل مع مسرحية (اغتصاب) أصابته بحالة من الــرفض والمــرارة والأهم المراجعة وإعادة النظر. يشير سعدالله إلــى المــنطق اللاهوتى فى التعامل مع القضية الفلسطينية وثبات الأحزاب السياسية والمثقفين – دون إدراك للعوامل والمتغيرات – على فهم ١٩٤٨ لطبيعة الصراع العربى الإسرائيلى.

وفي انتقاده للقوى السياسية مراجعة شاملة وإعادة نظر لكثير من الأفكار والمواقف.. ولعل تلك المراجعات النشطة كانت مناخاً حــيوياً لتقديم (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ بكل ما تحتويه من تعدد الأصــوات والروي بل إن إيقاع الحركة داخل المنمنمة التاريخية يقوم أساساً على تعدد وجهات النظر وعلى تقنية (الإبعاد) بكل ما تمــنحه للقــارئ من مساحات للتأمل.. يكتب عبد الرحمن منيف حــول المنمــنمات مشــيراً إلى انها "**نوع من الأدب الذى يطالب بإعــادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة بــل يطالــب أيضاً بمناقشة المواقف العقلانية التى يجب أن تتسم بهــا الــثقافة.. العلاقــة بيــن المعرفة والسلوك، دور الثقافة، المعــرفة.. هــل يجب أن يكونا فى خدمة القوة والسلطة أو فى زيادة وعى الناس وصقل أرواحهم، ثم ماذا يعنى المثقف هل هو مجرد تقنى أم صاحب وجهة نظر وضمير؟**"

مـــراجعات دائمة لنهايات فاجعة ومشاهد تنهار وهزائم لامس تخومها تلك التى انتهت به إلى هزيمة الجسد هكذا يغوص سعدالله فى جسده وذاته ويكتب رسالة أخرى..

كنت أتخبط فى شعور مرير بالهزيمة والهامشية وبأن زمنى زمنـــنا يضـــمحل ويخـــتفى، ورأينا أحلامنا كلها تنهار وعيوننا جاحظة.. انهارت أوطاننا وانهار المستقبل الذى كنا نأمله وانهار العـــالم الـــذى كـــنا نســـتند إلى صلابته برغم يقيننا أنه مملوء بالثغرات، انهار حلمنا الشخصى الذى هو المسرح انطفأت جذوته وتداعـــى فـــى غياهـــب القمـــع والشمولية وانسداد الحوار فى المجـــتمعات وغياب كل ما هو مدنى فى حياتنا.. إننا مهزومون حـــتى العظـــم.. وحـــتى الحفيد الرابع أو الخامس، أقصى حدود الإيجابـــية هـــو أن نقـــبل الهـــزيمة لا أن نراوغها أن نواجهها صـــراحة لا أن ندفـــن رؤوســـنا فـــى الـــرمال...ومن كوجيتو (أنـــا مهزوم) ينبغى أن أبلور حقيقة (أنا موجود) أن أتدرب على تحمـــل هـــذا الوجـــود ومفارقـــته فى آن واحد لقد انهزمنا دون عـــزاء.. دون تظليلات وكان من قبيل تحصيل الحاصل أن ينهزم الجسد .... بعد ذلك لم يفاجئنى السرطان؟)

نص الحكي

السؤال الديمقراطى

الديمقراطية ليست لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائماً فى مسرح سعدالله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحيز والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه.

ليس ثمة يقين ثابت ولا صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ، لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نوافذ الحوار.

هكذا أسس سعدالله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان "الحوار" وجدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح:

هو الأداة الأقدر، والمكان النموذجى الذى يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخى والوجودى، وهو المكان الذى يكسر فيه المتفرج محارته كى يتأمل شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى

(عرضـــاً وجمهـــوراً) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كـــل مســـتوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجلـــيات المجـــتمع المدنـــى، بـــل هو شرط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره".

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعدالله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

- الـــبدايات: وتضـــم مجموعـــة مـــن النصوص المسرحية القصـــيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الـــدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و١٩٦٨.

- مـــرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خلـــيل القـــبانى)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و١٩٨٩.

- مـــرحلة أخـــيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) – ١٩٩٠، حـــتى (الأيـــام المخمورة) – ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخـــية)، (طقـــوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)؛ حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشـــغل الكاتب بالمكونات النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد، محاولة تبسيطية لقراءة المشـــروع المســرحى المتــنامى والمتــنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية الــتى تســبقها، دون أن يتــنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوجــية. فلــيس ثــم تحــول ولا انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائمــاً ســعدالله ونوس بوصفها مقوماً جوهرياً من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضاً متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعــادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضـج، وكلها أسئلة متلاحقة ومــراجعات مســتمرة سمحت له بالغوص الأعمق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جدول أعمــال مصــوغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية؛ لكى تغرى بـــ "الحوار".

ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عــندما طرح سعدالله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فـــى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتــبس فـــى عموميته، كان يجيب عن سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟.

كــان المقصـــود هـــو طـــرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصـــادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشكلات؛ أى

أن التسييس فى مسرح سعدالله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسـى، وهـو - فى جوهره وتعريفه - كما حدده فى البيانات المسرحية:

حـوار بيـن مسـاحتين (العرض المسرحى) و(الجمهور)، واختـيار دائم للوسائل الفنية التى تحقق أعلى إمكان لتقديم هذا الحوار.

فـى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصـيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولـم يهمه كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بيـن المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسـى التحريضـى الـذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابـرات العامـة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سـعدالله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخـروج الجمهـور فـى مظاهـرة عامة، وأن المسرح كما قال بريخت: "**لا يستطيع أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنيان المجتمع**".

أدرك سـعدالله ونـوس أن فعالـية المسرح ليست فى إنجاز الـثورة وتغيـير حـركة الـتاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومـية، وإمكـان متواضـع من إمكانات التغير، وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

أن يكـون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأنه وسـيلة جمالـية توقـظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق

المخـــتلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائدان.

انشـــغل سعدالله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولـــة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مســـتوى العلاقـــات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية سابقتها؛ إنها "**ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية**" بتعبير محمد دكروب.

فجوهـــر "اللعـــبة" المسرحية فى (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبـــيعة الدرس التعليمى ولا بعملية التوعية التى يقوم بها، ولكن يكمـــن فـــى طبيعـــتها الديمقراطية التى تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمـــون "اللعبة" يتعلمون ويُعلِّمون فى آن، وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يتناقشون حولها أيضاً.

(اللعـــبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه مـــتفرجاً ولا مشاهداً، ولكن بوصفه طرفاً حقيقياً وفعالاً فيها. إنها كســـر للعـــزلة بين العازل والمعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جمالـــيات الـــتوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلى الحر للحوار مع الآخر.

وفـــى الشـــكل الاحتفالى المفتوح فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيـــران) دعـــوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبـــرغم قصـــدية الدفع بالمتفرج وتوريطه فى الحوار؛ حيث يضع سعدالله ونوس فى سياق العمل المسرحى متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لم يستطعه المتفرج أو لما ينبغى أن يكـــون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التى تبدو مصطنعة هما

محاولــة لكســر طــوق الصــمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشــاركة والتدريب عليه؛ لفتح نوافذ الممتد بينهم. وفى استخدام "المقهــى" الــذى يقدم خلاله "الحكواتى" حكايته فى (مغامرة رأس المملــوك جابر) بشكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه فى مجــريات الأحــداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والســياق نفســه لا يتخذ شكلاً صارماً ولا معمارياً؛ فالمقهى ليس مكــان الحدث، ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة)، ومن خلاله يكســر الطــوق اليابس للعرض المسرحى، ويتخلص من طقوس العمــل الدائــرى العــام لتحقــيق إمكان عفوى ولانتزاع هامش للارتجــال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضــعه بوصــفه مكاناً يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيــئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية فى إبداع الصورة المسرحية.

لــم يقــدم ســعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل الــنهائى؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية "تامة" ولا "مغلقة"، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحى نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

فــى كــل مســرحية من مسرحيات ونوس، هامش مطروح للبحــث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كى يملأها العرض المســرحى. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحى يتناول أعمالــه ببحــث مواز على المستوى الإبداعى لبحث النص الذى يقدمــه بوصــفه مؤلفاً، دون أن تعنى دعوته معارضة النص أو

تشــويه مقولـــته الرئيســـة، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها فى جغرافيا وتاريخ جديدين.

فـــى تجربة (سهرة مع أبى خليل القبانى) التى قام بإخراجها فـــواز الســـاجر مـــثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله فى مقدمة نص (القبانى):

إن محاولـــتى لـــتقديم الشريحة التاريخية العريضة التى نشأ فـــيها القـــبانى، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العـــرض بأكـــثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعـــض المشـــاهد بمـــا لا يـــربك الصـــورة العامـــة عن العصر واتجاهاته.

ويشير أيضاً إلى أن:

هـــناك إمكانـــات عديـــدة لـــتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأســـلوب الـــذى اتـــبعه فى خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحاً أولياً والتقيد به غير ضرورى .

وعـــندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق:

أجـــرى تعديـــلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل فى رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقـــوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التى تتناول تجربة القبانى، ونضاله من أجل إقامة مسرح فى دمشق.

وقبل سعدالله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن "أعماله الكاملة") مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لغته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص، وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعدالله ونوس وأعلن رضاءه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائماً على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقينى والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟.

سؤال راوده كثيراً حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ - ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) المأخوذة عن (موكنبوت) لبيتر فايس.

كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعدالله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفاً قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

لم يقفز سعدالله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً لليأس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمانية السطحية. بدت مراجعاته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/المجتمع:

هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه.. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساوق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوتة.. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق

التقدم المنشود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة.

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص فى مسرح سعدالله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى من حيث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمل الجماعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعاً من آحاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية فى نصه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية فى الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمح به أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك "أمور برجوازية".

لم يقفز سعدالله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى بالتاريخ ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مستمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعمق ونفاذ، وإنه باختصار فك ارتباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

عندما كثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما فى العام ١٩٨٧ مع صدور كتاب جورباتشوف، كنت أتوقع حدوث أزمة وعى لدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث

نوع من التمزقات والصدامات على مستوى الأفراد والأحزاب معاً، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولي وجدت أنه لم تحدث أزمة وعي ولم تحدث تمزقات ولا فصامات، بل كان يتم التكيف وبتبعية فاضحة مع هذا التغير الكبير الذي يطال بنى نظرية عميقة.

المفاجأة نفسها أصابته في المعركة السياسية التي أحدثها نصه المسرحي (اغتصاب) المستند إلى نص الكاتب الإسباني بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، التي تناول فيها سعدالله ونوس الصراع العربي الإسرائيلي، واقترح في نهايتها حواراً مفتوحاً بينه وبين الدكتور "منوحين"، إحدى الشخصيات الإسرائيلية في النص.

امتد الخلاف السياسي إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى سعدالله أن كثيراً من المثقفين يتناقشون حول المسرحية وطرحها السياسي بمنطق كان سائداً في عام ١٩٤٨ دون حساب لمسيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأننا مازلنا نواجه إسرائيل بآليات لاهوتية وبدائية، وأننا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعي تاريخي.

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هي موقف أصيل لهذا الكاتب، لم يتنكر فيها لمرتكزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت "الليبرالية" – التي أشار إليها في مقدمته لكتاب (قضايا وشهادات) – ملتبسة عليَّ من كاتب يستند بعمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إليَّ:

هل تظنى أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لـم تكـن مؤسسـة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح فى سياق ليـبرالى.. ثـم ألـم تكـن واحـدة من أخطائنا الكبيرة - نحن الماركسـيين - أنـنا لم نقدر ثراء الليبرالية وأنه دون العقلانية وحـرية السـجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شـكلاً جديـداً من أشكال الانتماء اللاهوتى منغلقاً على نصوصه وشعاراته.

"رحلة فى مجاهل موت عابر"

الحكاية أقوى من الحياة ومن الموت*

عندما سمع الشاهد عبارة سعدالله ونوس (أشعر بأن موتى لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتنا) قال: هذا تحريف.. ففى أحد اللقاءات النادرة، وكنا نسترجع أيام الدراسة الثانوية وحياتنا فى طرطوس.. أذكـــر جـــيداً أنـــه قال لى: "أشعر بأن حياتى لم تكتمل إذا لم أرو حكايـــتى مـــع..".. لم يكذب الشاهد ولم يحرّف سعدالله شيئاً، فلا شىء يكتمل، كانت الحياة أو كان الموت، ينبغى فقط أن نستخلص مـــن زوال الأشـــياء اكتمالها، ينبغى فقط أن تكتمل الحكاية، وأن يواصل الحكاء رواياته".

هـــذا درس سعدالله ونوس، وسيرته الذاتية التى حاول كتابتها فى نصه الجديد "رحلة فى مجاهل موت عابر".

تجـــربة مثيرة، يختلط فيها الأموات بالأحياء، تتوارى ملامح الأمكنة ويختفى الزمن فى زمنية ممدودة.

بين الصحو الضارب، بالحلم والتاريخ والجسد، يتابع سعدالله مونولوجه وغوصه الأصفى فى دخيلة نفسه.

---

* جريدة السفير – بيروت – العدد ٤٦ – ١٩٩٦/١١م

أهو الواقع المتفسخ يواصل انهياراته وتمزقه فوق أرض تدور حول نفسها بالدم والصديد؟.. أم هو السرطان والموت المتربص من كل ناحية؟.. أم هى محاجة الله تلك التى قدر عليها أيوب النبى، ولم يمتلك سعدالله طاقتها الروحية فظل سؤاله أعزل من الأمل والإيمان، يفترسه عذاب متجدد وعدمية ساكنة.

ثمة ظلم يلتصق دائماً بكل عذاب.

ثمة نقصان متواصل، وليس لسعدالله من أحد يحاججه سوى نفسه.

ليس سوى الكتابة طمأنينته الوحيدة، ليس سوى المسرح إمكانية لإعادة تشكيل الخلق، واكتساب ذاته وحريتها.

وحدها الكتابة هى الفضاء الذى يلملم فيه شتاته، يجمع شقيه المتنافرين، ويمنحه القدرة على مواجهة وضعه الفانى فى اكتمال "الحكاية".

....

فى الغرفة ٢٠٨ بالعناية المركزية بمستشفى الشامى بدمشق، يفيق سعدالله على صوت المرأة العجوز تتابع مسيرة حبة الدواء فى جوفها فى تكرار موجع (ذابت.. ما ذابت) بينما صراخ مريض القلب بالغرفة المجاورة يعلن احتجاجه المتكرر (ذابت، فاسكتى ونامى).. وكف سعدالله عن الطعام، تواصل المعدة تشنجاتها، والحلق جفافه، ولا قدرة على ابتلاع حتى الريق.

يلاحقه السرطان بسؤال المصير، ذلك القلق المتنامى منذ الطفولة، منذ أن واجه أباه بغياب الشمس.. فمنذ المئة الأولى قبل

الميلاد، كانت عائلته تواصل مسيرتها الرتيبة بدون سؤال.. قتل الأخ أخاه، وبقى الجد الأكبر غائصاً فى حمأة طينية عميقة، وبقى رأسه طافياً فوق الوحل، وعيناه جاحظتين، ولونه مربداً، ولسانه يتلجلج بكلمات وأنات غامضة.

منذ ذلك التاريخ كان السرداب يفضى إلى سرداب آخر، والعتمة تفضى إلى عتمة أخرى، بينما تسيطر على الجميع فكرة واحدة تدلت وراثياً من الجد الأكبر إلى باقى أفراد العائلة، فجميعهم يعتقدون بأن السرداب سيقودهم إلى الشمس وبرار خضراء ازدهارها مسكر وخضرتها أبدية.. لكن ما رآه الطفل كان مختلفاً.. قال لأبيه: لا توجد شمس ولا توجد برار، لا توجد إلا هذه السراديب التى نسير فى جوفها، أما الأمل الذى يحدونا فإنه كاذب، وأما عزائمنا فإن رخاوة موروثة تثبطها.

ولعله صراع سعدالله الأول ضد الخرافة، والمؤسسة التى تسقط فى الكراهية النائمة والخضوع العاجز.. مسيرة رتيبة ما زالت الأسرة تتعثر فى سراديبها المعتمة من دون شمس ولا عدالة يومية، مسيرة تقاطع الإنسان الحى فى حركتها الآلية وسأمتها التى تعنكب فى صميم الروح فتفسد صفاءها.

لم يتعلق سعدالله منذ طفولته بوهم الشمس، ولم يمتلك قدرة أيوب على الانتظار ومحاججة الله.. كان ثمة يقين يكبر داخله وهو يطالع إرث عائلته الخائب، ويلح عليه بأنه ينبغى أن نحاجج العالم ونحاجج أنفسنا أولاً وقبل أى شىء.

يتقاطع السرطان.

صورة الدم، جرعات الدواء، أصوات المرضى.. وذلك العرى الذى يبدو هتكاً وفضيحة فى كل مرة يجرده الطبيب من ثيابه.. وبقوة مضاعفة يواجه سعدالله وضعه الفانى بالحكاية.

... ...

كل شيء يعاود البداية ويرد إلى أصله الأول.. هكذا تتقافز الحكايات فى الذاكرة: أسطورة الخلق، تواريخ الأسرة، مدرس الجغرافيا بالمدرسة الثانوية، حصين البحر، تلك القرية الصغيرة من طرطوس فى الشمال السورى.. ثم تلك الحكاية التى لن يكتمل الموت ولا الحياة إلا برواياتها.. إنها أقصى اللهفة وأقصى الخيبة أيضاً.

فى طرطوس. فى بواكير الصبا، صار أسيرها تلك المتمردة الشقراء التى لم تسبقها صبية من القرية إلى ارتداء البنطلون وقصة الشعر الغلامية.. خلال سنتين أحبها حباً شبيهاً بالعبادة، فى كل مرة يراها يشعر بأنه يتمغنط وأنه لا يستطيع الابتعاد عنها.. وفى الغرفة العلوية حين بدأ يلتقيان خلسة يكتشف وسط الذهول أنها فتاة أخرى، أنها وجه آخر وجسد آخر، وتفاصيل أخرى.. وجد شعرها خشناً كالليف، وفمها كبيراً تتراكب فيه الأسنان بعضها فوق بعض، وحول حلمتى ثدييها شعر، وجسدها كله يغطيه زغب. فملأه النفور...

كان مناخ القرية محاصراً بالقيود والتقاليد البالية، وكان سعدالله فى ذلك الوقت يتلمس الفلسفة الوجودية وما تنعم به البلاد

الأخـــرى مـــن حـــرية وجمـــال، فكان يكتب بيانات عن التحرر والحرية ويلصقها بعد منتصف الليل على أبواب الدكاكين.

مـــنذ ذلـــك الوقت أدرك عذابه الدائم، وسعيه المتواصل نحو الحرية، ولعله فى تلك اللحظة عرف أن الحب (كما كتب لى يوماً) هـــو بالضـــبط الحكايـــة التى لم تعش أو التى لا تعاش، وأنه ذلك المســـتحيل الذى تضيق به الحياة اليومية، فما يعاش هو استهلاك مخيـــب لا يـــورث إلا الإحســـاس بالضـــجر والخواء.. نوع من الاستهلاك.. هو نقيض الحياة ذاتها.

هـــذا، بالضـــبط، ما رأته الذبابة فى غرفة نوم الزوجين فى قصـــة سعدالله القصيرة (بعد ظهر دمشقى) ففرت هاربة من تلك الآلية، وذلك الاستهلاك المخيب.

... ...

يتقاطع السرطان

ويـــتقاطع الذباب فى حكايات عديدة (الذبابة الجائعة) (الذبابة المحبوســـة) (ذبابة الحساء) وذبابات أخرى.. فكر سعدالله فى أن يضم حكاياتها فى كتاب يحمل عنوان (ذبابيات) خاصة وقد أدرك أن الإنســـان يفتقر كثيراً إلى الحساسية والحياة اللتين يتحاب بهما الذباب.

منذ الطفولة، وهو يتابع تلاحم الذباب فى الحب، يقترب الذكر مـــن الأنـــثى بخطـــى فيها لهفة، تخلو من غطرسة الديك وعنف التيس، يلتحم الذكر والأنثى، صحيح أنه يعلوها قليلاً ولكن يبدو أن ذلـــك لا يعـــيق حركة الأنثى ولا يقيد جناحيها.. حين يلتحم ذكر

الذباب بأنثاه يبدو كأنهما دخلا فى حالة من الوجد الغامض، وقررا ألا ينفصلا ما دامت فيهما قوة أو حياة.

ومرة حاول سعدالله أن يعرف كم يمكن أن يستمر هذا الالتحام، فأصابه الملل قبل أن يبدو عليهما أنهما سيكفان التحامهما، فأسرع بدهسهما من دون أن تطرف له عين.

الحكاية نفسها.

ميراث الخيبة وخوف الاقتراب نفسه.

لكن المرأة التى لا تكتمل حكايتها تصعد إلى خشبة المسرح فى مشهد جنائزى. لم يحلم سعدالله يوماً بمسرح معلق، لكنه جاء به ليكمل الحكاية.

كان الفضاء مسرحاً أو خشبة مربوطة من أطرافها الأربعة بحبال متينة وغليظة تلتقي فوق مركز الخشبة ملتفاً الواحد على الآخر، ومشكلاً رباطاً ثخيناً ومتيناً يرتفع ويختفى فى الفضاء..

لم تعاتبه، فقد أصبحت وراء العتاب والحزن والغضب، إنها فى الموت بينما هو لا يزال يحاول أن يشرح نفسه..

لم يعرف كيف يحب يوماً.. ولم يكسب حريته تماماً.

هذا أيضاً إرث الخيبة.

إرث الرجل العرضى، الهش، الخائف، لا يجد ما يوازن به هشاشته إلا العنف أو السلطة والتبديد المتواصل.

إرث المرأة العفوية الخصبة من دون عدالة، وماؤها المنهمر حتى الانغمار والغرق.

لـــم نكـــن أنفســـنا يوماً.. الرجل الذى لم يبدأ والمرأة التى لا تنـــتهى، الرجل الذى وضع المسافة والمرأة التى نسفتها.. كلاهما هـــزم من دون اكتمال، هزم حتّى النخاع، حتى الحفيد الخامس أو الســادس.. هزم فى موضع القلب، فى اختلال المسافة بين الحب والحرية.

هـــل تغضـــب سعدالله تلك القراءة لسيرته الذاتية، أم تغضبه النتيجة التى تختم بأصابعها على أجساد الجميع وأرواحهم؟.

"رحلـــة فى مجاهل موت عابر" ليست سيرة شخصية لسعدالله ونوس، لكنها سيرتنا الخاوية التعبى وحكايتنا المنقوصة.

كتابة التحولات.. فى طقوس الإشارات*

فـــى رؤيـــة مدهشـــة، تضاعف الحياة، توقظها وتغنيها، بما تمـــتلكه مـــن تجربة روحية، وطاقة على الاحتجاج الطويل، يمتد حـــتى جدران الموت، ربما سمحت بها تجربة المرض، وغوص سعدالله ونوس فى دخيلة نفسه، مواصلاً ابتكار نصه الأشد حقيقية والأكثر إنسانية.

يقـــدم ســـعدالله ونوس، مسرحيته الجديدة (طقوس الإشارات والـــتحولات) دار الآداب - بيروت ١٩٩٤ - موضحاً منذ البداية، أن أبطـــال العمـــل مـــا هم إلا ذوات فردية، تعصف بهم الأهواء والـــنوازع وتـــرهقها الخيارات، وأنه من سوء الفهم الكبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية.

وفـــى الإشـــارة توضيح متعمد لأهواء سعدالله ونوس الممتدة بيـــن سطور العديد من مسرحياته، حين يصغى إلى نبضات زمنه الخـــاص، محاولاً التعبير عن الخفايا والنزعات السرية والذكريات

* مجلة المسرح - القاهرة - العدد ٧٩ - يونيو ١٩٩٥م.

والأحلام، شوقاً إلى (حرية) ترفض كل ما يقمع نبض الإنسان الحقيقى الطبيعى، ويكبت وجوده الأصلى.

وكعادته يلتقط سعدالله الحكاية التاريخية... يأخذ من مذكرات المجاهد (فخرى البارودى) إحدى حكايتها عن الخلاف الدائر بين (قاسم المردى) مفتى الشام (وعبدالله حمزة) نقيب الأشراف أيام الوالى راشد ناشد باشا، فى دمشق بالقرن التاسع عشر... لكنه يضيف الجديد والمدهش – وتلك مأثرته وإنجازه – فى تفسير وتأويل الحدث.

يتوقف بعمق وبروح أكثر شفافية أمام أهواء ونوازع الشخصيات، دون ان تعنيه مناصبها ومراكزها، إلا باعتبارها مكونات ثقافية ونفسية للشخصيات... يفارق المكان (دمشق)، والزمان (النصف الثانى من القرن التاسع عشر) فهو لا يقدم عملاً عن البيئة، ولا يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية، بقدر ما يصوغ كتابة تحولية ترفض محدودية الوضع الإنسانى... ولعله يفارق أيضاً ماركسية (تطوير الوعى) بمنهجيتها المادية الجدلية الممتدة فى غالبية نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بين الصوفية والسريالية، عبر مفهوم (امتلاك الجسد للحقيقة)... لهذا يتأسس النص على قراءة الجسد – كموضوع للحقيقة ونواتها العميقة – فى تعارضه مع الظاهر السائد، وفى تحركه خارج الأعراف والقيم والشريعة.

يخترق سعدالله ونوس كثافة العالم الخارجى، إلى شفافيته الممتدة شوقاً إلى المطلق، إلى ما لا ينتهى وبحثاً عن حقيقة وحيدة

كبرى هي (الحرية). وفي الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) داخل النص، دلالة ساطعة على الخروج والتمرد، فمنها تبدأ حكاية (الماسة)، نبدأ اكتشافها وكشفها، تلك التي كانت زوجة لنقيب الأشراف، وكان اسمها مؤمنة من قبل تحولاتها الأخيرة إلى غانية، واختيارها لاسم (الماسة) بكل بريقه المشع وضوئه المتلألئ، إنها تواجه المفتي بحاجة علوم الدين إلى بعض من روح ألف ليلة، وخيالها المبدع، لتطرى قراءتها ذلك العلم الجاف...

مؤمنة: هل قرأت ألف ليلة وليلة ياشيخ.

المفتي: ما هذه بالكتب التي يحتاجها الرجل العالم.

مؤمنة: ستطرى قراءتها علمك الجاف.

المفتي: أترين أن علم الدين جاف يا مؤمنة.

مؤمنة: لا أدرى.. أحياناً أظن أنه جاف! ألا تظن أنه جاف.

هي المواجهة بداية التمرد والخروج على فقهيات الأوامر والرسوم والتكاليف، ومعايير الانصياع لفقهيات السلطة بكل ثقافتها القامعة وقيمها الزائفة.. هكذا تخاطب (الماسة) المفتي بوضوح يحاول أن يحرر ذاته:

"إني أرمي معاييركم، ينبغي أن أتحلل من نعوتكم ووصاياكم، كي أصل إلى نفسي، ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي وأتعرف عليه".

طقوس اكتشاف الجسد

فى غوطة دمشق، وفى بستان نقيب الأشراف (عبدالله حمزة) حيث البسط المفروشة على الأرض، والفرش الوثيرة، والوسائد الصغيرة الملونة، يبدأ نص (الطقوس) بالخلوة الماجنة بين نقيب الأشراف وعشيقته (وردة).. أصناف من المازة والمشروبات والطرب والغناء.. وبينما تضع وردة عمامة نقيب الأشراف على رأسها وهى ترقص، يقتحم قائد الدرك (عزت بك) المكان، ويقوم بالقبض عليها، وتجريسها فى شوارع دمشق، فى عراضة مهيبة، على ظهر بغلة حتى السجن.

وفى هذا التدبير من قائد الدرك، محاولة لإرضاء مفتى الديار، الذى بينه وبين نقيب الأشراف نزاعات وخلافات شخصية... لكن المفتى يغضب غضبه السياسى المحنك، ولا يسره أن يهين مرتزقة الدرك الأشراف، وأن يمرغ الأسياد والأكابر فى الوحل، وجعلهم مضغة فى أفواه الرعاع والسوقة، ففى إهانة نقيب الأشراف إهانة لكل المناصب والمراتب ولهيبة الدولة... ويهديه تفكيره إلى مكيدة تحفظ للسلطة وقارها، كما تضمن خضوع نقيب الأشراف له ولأوامره، مكبلاً بالامتنان، مكسوراً بالجميل والرحمة التى تطوق عنقه.

أرسل المفتى فى استدعاء (مؤمنة) زوجة نقيب الأشراف، وعرض عليها أن تستبدل فى السجن مكان (وردة)، حتى يقال إن نقيب الأشراف قبض عليه فى خلوة مع زوجته.

هــنا تــبدأ طقوس التحولات والمصائر، والوقوف على حافة الهاويـــة... وبيــن رعــب الســقوط وغوايته، تتراءى (لمؤمنة) الســنوات التعبى، وتراكم المظهر الكاذب والكينونة المزدحمة.... ســنوات طــوال عاشرت فيها زوجها عبدالله، وما بينهما إلا العقد والســكن وتلــك العــناقات المخــنوقة تحــت ثقل الحياء والهيبة والطهــارة.... وســنوات أبعد مع أبيها الشيخ التقى عظيم الشهرة والمكانة، عظيم الفسوق والتهتك أيضاً... فهذا الشيخ الجليل يفسق بالخادمــات ويعلمهــن مراتب الفسق، ويفض بكارة الواحدة منهن قــبل أن تحــيض، والــتى كانت (وردة) واحد منهن.. فهى تقول لمؤمــنة... "**الشيخ الجليل أبوك. هو الذى علمنى طبقات الفسق قــبل أن أحــيض، ثم تناوب علىّ الابن مع الأب، ثم ألقوا بى فى الشارع**".

تحســم (مؤمــنة) المسكونة برائحة الشهوة، التى كانت تملأ أعطــاف بيت أبيها الجليل، تحسم خياراتها الصعبة بالموافقة على مكــيدة المفتى، على شرط مساعدته لها للحصول على الطلاق من زوجها، لتبدأ رحلة الغواية وتحرير الجسد...

"**أريــد يا شيخ قاسم، أن أعتق جسدى، أفك عنه هذه الحبال الــتى تمــتص دمه وتغممه، أن يغدو حراً وأن يستقر فى مداره الذى خلق له**".

هــو الحــادث الإشارة، الذى لم يعد أحد بعده، كما كان من قــبل... بــدأت طقــوس التحول والخلاص.. أمواج من الصور الإشراقية لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، طاقة احتجاج لا تحد

على ثقافة الظاهر سعياً إلى حرية يتعذر تحديدها... (فعبدالله) بعد خــروجه مــن السجن، يتخلى عن منصب نقيب الأشراف ويطلق زوجــته، ويحرم الحياة وأعراسها، ويزهد العالم، يخرج تماماً عن جســده بعزلة منفرداً خارج عوائق العالم.. ينفيه في رحلة صوفية تنشد جوهر الحقيقة، والحضور الأصلي والأصيل للجسد... رحلة احــتجاج علــى العــارض الــزائل، رغبة في الخلود وعدم فناء الجســد... هكذا تراءى له والده في السجن قائلاً: "**أتلفت ظاهرك، فتدارك باطنك وأنقذه من التلف**".

وبكشف (عفصة) إحدى رجالات المفتي من عامة الناس عن رجولــته المستعارة مجاهراً بحقيقته المخنثة أمام معشوقة عباس، في حوار هو الأشد جرأة في المسرح العربي.

وبينما يظهر (عفصة) مخبرة الفاضح، متصالحاً مع نفسه في لحظة صافية كالبلور يتمادى عباس في احتقاره:

"**مــا كان بيننا هو شهوة تزول بقضاء الوطر، وكان يلذ لي أن أعلــو رجلاً محسوباً على المزكرتية، وأن أرى قامتة تتكسر وتتصــاغر بيــن فخذي، أما الآن، فأي لذة سأجنيها من اعتلاء مخنث رقيع**".

وينتصر سعدالله ونوس للوجه الصافي ومصالحة النفس حين يــنهي المشهد الجريء، بنجاح (عفصة) في ليّ ذراع (عباس) في تلك اللعبة الشهيرة.

أمــا مؤمــنة (الحكايــة والأمثولة) فما أن تأخذ حريتها من زوجهــا، وتحصــل على الطلاق، حتى تذهب إلى وردة في بيت

الدعارة، لتعلمها فنون الكار بعد أن نذرت جسدها للهوى والغواية، وأطلقت على نفسها (الماسة) ساطعة فوق المدينة، حلماً يراود كل من فيها، وأولهم مفتى الديار الذى كان لقاءه بها الإشارة التى بدأ معها طقوس تحولاته العنيفة، فمنذ أن راها أصابه قلق الفؤاد واضطراب الروح، وبات لا يفكر إلا بها، حتى ترك وجاهته وسلطته ومكانته، من أجل جيشان الهوى، وحقيقته المستعرة:

"**ما كنت أظنه طمأنينة، لم يكن إلا حجاباً يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة، كان الوجد يتخمر ويفور فى الدنان المسدودة، حتى لاح ضوءك فانزاح الحجاب وتدفق الهوى والشوق والوجد كنهر عظيم أفلت بعد انحباس**".

طقوس تحرير الجسد

يظل الجسد (طقساً) للتحولات، (وحدثاً) يمكن مواضعته وتعيينه اكتمالاً لشروط إدراكه وتحديده، فالعلاقات جميعها داخل النص علاقات جسدية، والتحولات جميعها أيضاً جسدية.. كما يفضح النص بطقوسه وتحولاته صوراً من الهيمنة الاجتماعية على الجسد فى أشكالها العنيفة المباشرة كالسجن (إلقاء القبض على عبدالله ووردة فى عملية تطويع لجسديهما) أو القتل (أغمد صفوان خنجره فى صدر شقيقته الماسة) أو فى تلك العربدة السلطوية المطبوعة على الأجساد المهزومة (الاعتداءات الجنسية المتكررة على الخادمات فى بيت الشيخ محمد الخزار والد الماسة) (انتهاك عباس لجسد العفصة).

أشـــكال مـــتعددة من الهيمنة الاجتماعية على الجسد، تشكل صـــورة لنظام اجتماعى ثقافى يولد أجساداً خاضعة، هكذا لم تجد (الماسة) فى مدينتها إلا أناسا من العبيد والمساجين.

وبيـــن الخضوع والتحرر، والنفى والحضور، يكتشف الجسد ذاتـــه ووحدتـــه، ليعـــيد الاعتبار إلى تنظيم العالم، وتغير الوضع الإنسانى...

وعـــبر حضور الجسد وغيابه، تتحرك مدى رؤى الشخصية فـــى اكتشـــاف الجسد وتحريره... يبدأ (عبدالله حمزة) بنزوة هى حضـــور لحيوية الجسد، ليتحول إلى نفى جسده سعياً إلى تحريره وحضـــوره الأكثر أصالة وحقيقية.. فغيابه الجسدى أو محاولات تغيـــب الجسد بالتقشف والزهد وعزله عن العوائق والمظاهر هو حضور لطبيعته العميقة وجوهره الأصيل.

ولغـــة الحب لدى (المفتى) هى أيضاً لغة غياب/حضور حين تتكشـــف تجربـــته فى حب (الماسة) عن شفافية النفس ورغبة فى معانقـــة المطلـــق مـــن خلالهـــا.. فهى بالنسبة إليه السر والسحر والـــتطلع الدائم إلى ما لا ينتهى، هى الانقطاع والقطيعة مع السائد الزائل، شوقاً إلى حياة لا تفنى، تحتج على العوارض والموت.

وفـــى تجـــربة (الماســـة) بتحولاتها الجسدية الكبرى، وبكل محاولاتها لتحقيق ما يصعب تحقيقه فى الواقع.. هى أيضاً تجربة غـــياب صوفى عن الحياة المؤسسية، عن المعلوم والظاهر، سعياً إلـــى المطلق الذى لا يحد "**أريد أن أكون بحراً لا يحتجز... يخيل إلـــىّ أنـــه فـــى لحظة سقوطى، سينبت من مسامى ريش ملون،**

وسأحلق فى الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس، أريد أن أقطع الأمراس الليفية الخشنة التى تحفر لحمى، وتقمع جسدى، أمراس مجدولة من الرعب والحشمة والعفة، ومشاعر الدنس والقذارة، من المواعظ والآيات والتحذيرات والامتثال ووصايا الأسلاف".

هو الجسد الحر الذى يرفض الخضوع لتأويل الآخر له، كما يرفض إخضاع الآخرين لتأويلاته، حين يلتقى بحقيقته وذاته.. هكذا يشنق (عفصة) نفسه حين أدرك الحقيقة السائدة **(إن كتمت وأخفيت عشت وتكرمت، وأن صدقت وكشفت نبذوك وأضروك منهم)**. وترفض الماسة، أن يمتلكها أحد لأنها تريد أن تغدو بحراً، لا بركة آسنة... "الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريد أن أظل طليقة بلا أختام... لن أتراجع، سأظل أطارد الحلم، الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز ولا يفسد ماؤه.

وعلى الرغم من مفارقة النص للمكان والزمان، ففى وجود منصب (المفتى) بمكوناته الثقافية والدينية والسلطوية دلالة واضحة على الخروج الجسدى المتعدد داخل النص، وتمرده كنص مضاد للسلطة ومعرفياتها.. فالجسد فى التعريف الفقهى هو "**حقل الفردانية الواجب ربطه بمصلحة المجتمع والجماعة**".. من ثم يكون تنظيم الجسد هو تنظيم لتماسك اجتماعى، وتسهيل للفعل السياسى، ولجر الفرد إلى الاندماج والخضوع داخل المؤسسة والقيم السائدة... ويكون لخروج (الماسة) المدوى معنى اجتماعياً وسياسياً ينقلب على القيم والأعراف الزائفة، ويحتج على فقهيات

السلطة القائمة وتنظيماتها الجسدية القامعة... ويصبح لخروج (عبدالله) إسقاطاً للرسوم التكاليف فى تجزيئياتها واهتمامها الشكلى الظاهرى.

لكن ماذا عن خروج (المفتى) ذاته؟

كيف يتمرد هونفسه على بنيته ومعاييره وأعرافه؟ كيف يتناقض مع رموزه وتشريعاته وفتاويه، بعيداً عن تلك الهيمنة الاجتماعية الصارمة الممسك بصولجانها.

هو سؤال النص الأهم، وتحولاته الأكثر خروجاً إلى المطلق، بما يتكشف عنه من نوازع لتمجيد الجسد وتحرير الرغبة صعوداً إلى الحرية. ينقلب (المفتى) على ذاته وقوانينه، ليبدو أقرب إلى الفوضى فى عالم لم يتشكل بعد، أو عالم يستعصى على التشكيل وفقاً لقوانين وأنماط مسبقة.

إنها لحظة (الحرية) فى أشد تجلياتها.. هى اللحظة التى تتأكد خلالها قيمة التمرد والخروج فى ذاته.. اللحظة القصوى التى يواجه خلالها الإنسان مباشرة مع حقيقته الذاتية، فيدافع خلالها عن جوهره الخالص.. يتبع (المفتى) النداء، ويمضى إلى نهاية هواه بوجدان مفرط فى الرهافة.. أو ربما ليس لهواه نهاية.. لقد خرج على النص المقيد والمكبل،. صار نصاً مفتوحاً، يزدهر ويتفتح بقدرة مضاعفة على الحياة وبشوق محموم إلى المطلق.. "**واعتقد أن هذا العطش الذى يحرق جوفى لن يروى أبد الدهر**".

طقس الالتهام
من الملك إلى المسيح*

كـــان طقس التهام الملك فى نهاية مسرحية **(الملك هو الملك)** نوعـــاً من الاحتفال الذى يتيح لنا اقتسام الملك وتوزع دلالاته، أى أن يصــبح كل منا الملك فى مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر.. فليس المهـم أن نغير الملك، ما دام يواصل النظام استمراريته الطاحنة وشــروطه المستبدة.. ولكن علينا أن نلتهم الملك، التجريد الرمزى لأنظمــه التــنكر والملكية، ففى الالتهام عملية تقويض كاملة لتلك الأنظمــة وشــروطها. هذا ما أراده سعدالله ونوس فى تحليل بنية السلطة فى المجتمعات الطبقية، خاصة البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا..

وفــى **"الأيـــام المخمورة"** آخر مسرحيات سعدالله ونوس ثمة الــتهام آخــر، تــتوزع دلالته دون طقس أو احتفال.. فحين أراد المســيح أن يطعم الناس خبز الله الحقيقى، وأن يجعلهم يبصرون

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – ١٩٩٦.

نــوره الوهاج طلب منهم أن يأكلوا جسده ويشربوا دمه وقال: من يأكل جسدى ويشرب دمى يثبت فىّ وأنا فيه..

هكــذا يشــير ســعدالله إلى "العشاء الربانى" ليشرح أسلوب "حبيــب" فــى التوغل فى الحب، ونزح كل ما فى دخيلة محبوبته "ســناء"... إنــه يريد أن يأكلها لتثبت فيه ويثبت فيها؛ سعياً وراء الاقــتراب مــن سر الوجود وفضاء المطلق... هنا يكون الالتهام عملــية تثبيت وإحلال للمحبوبة فى المحبوب من جانب، وتقويض للذاكرة والماضى من جانب آخر.

فحيــن تحكــى سناء تفاصيل حياتها فى لحظة مارس حبيب معها لعبة انتزاع الذاكرة والاستيلاء على كل الحميميات والأفكار والعادات الصغيرة، يحفر بأناة حول كل ذكرى مرت بحياتها كما لــو أنهــا قطعة أثرية ثم يقوم بإعادة تشخيصها معها وعيشها من جديــد، إنــه يعدل ترتيبها قبل أن يعيدها إلى مكانها.. إن "حبيب" يــريد أن يخلع الذاكرة والأفكار والشجون، يريد أن يلغى الماضى بحــثاً عــن لحظة من الانعتاق الكامل... لحظة أبدية لا عمر لها يســقط خلالهــا الماضى، ويغلق الحاضر أيضاً.. هكذا يقيم سوراً متيــناً مغطى بالمسامير وكسرات الزجاج حول البيت الذى سكناه بجونــية فــى الشمال اللبنانى.. إنه يغلق كل شئ كى يلتهم المرأة الــتى أحــبها... ذلك هو البهاء الأصفى الذى يحلم بالصعود إليه والانعتاق فيه..

حــب عاصف ممسوس ببدائية تفقده الوعى والتاريخ وتنتهى بــه إلى الفشل، وتسلل الفساد والموت إلى داخله.. فحين خرجت

سناء من بيت الزوجية مشدوهة لنداء الحب وخيالاته، لم تكن زوجة ثائرة تبحث عن حياة أكثر امتلاء، وروحاً أكثر تحرراً.. لم يشكل خروجها قيمة واعية تدخل الفكرة فى التجربة ولم يمتلك ذلك الدوى التاريخى الذى أحدثته (نورا) فى مسرحية إبسن (بيت الدمية) كانت سناء مجرد امرأة عادية، هزها الحب فى الخريف من عمرها. فمضت كالمتبوعة تسكنها جنية سفيهة تصاحبها كالطيف أو الظل، هكذا تصف ابنتها الصغرى (ليلى) لحظة خروجها.. أما سناء فلم تنس أن ترتدى الحجاب فوق رأسها وهى تغادر بيت أولادها معلنة أنها بحاجة إلى التستر.

كان ذلك فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن، قبيل الحرب العالمية حيث خطف المفوض السامى الفرنسى دى مارتل عقول القوم فى الشام، فخلعوا ما بقى من التقاليد والقيم القديمة، وانهمكوا على دين سلطانهم فى البحث عن المباهج والملذات.. هكذا أصر أولاد عبد القادر الطحاوى على أن يخلع أبوهم القمباز الحريرى والميتان التقليدى والطربوش الجوخ، ويرتدى القميص والبنطلون وربطة العنق فى احتفال أصاب الجميع بالبهجة فيما عدا سناء زوجة عبد القادر.. لم تستطع مشاركتهم الاحتفال.. امتقع وجهها وتقيأت.. تقيأت حتى كادت أن تخرج أمعاءها من بطنها.

تفرش فرقة الأراجوز عدتها المؤلفة من سلم مزدوج الدرجات وبعض الأقنعة والإكسسوارات ويخرج الأرجواز من كيس ثلاثة طرابيش ليبدأ فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة.

وفـــى مشاهد تشخيصية جريئة تحمل لافتة (جريمة العصر) تســتعيد فــنون الأراجوز ودوره النقدى الاجتماعى، تتابع جوقة الأراجوز من الصبية وعازف الهارمونيكا كيف خلع الناس الحياء وتفــتحوا للدنيا ومسراتها ومباذلها... وهو ذات ما تحكيه (سلمى) الابــنة الكــبرى لسناء عن تلك العلاقة البهيمية المبتذلة بين أبيها وأمها فوق الفراش الزوجى.

نهــر يجــرى حــاملاً الغرائــب والخبريات ومسالك الناس المتعــثرة، أيــام مخمورة تترنح بالإباحة والشهوة والشعار السائد لدى مارتل بأن أهل السياسة والدولة مثل المرأة، يظلون محترمين مهمــا خالفوا وأخذوا شرط ألا يمسكهم الناس وأيديهم فى الكيس. لكن من تكون "سناء"؟

مــا ســر تلك المرأة العجوز التى أصّرت منذ أن جاءت بها ابنــتها لــيلى إلــى البيت على أن يمد فراشها على الأرض لترقد مــتمددة علــى ظهرها ويداها معقودتان فوق بطنها دون أن تكف عــن التمــتمة؟ لماذا قاطع الأهل والأقارب بيت ليلى منذ وصول تلــك المــرأة؟ ولماذا غمغم الجميع بالسر، ماطلوا وتهربوا دون رغبة فى البوح والتذكر؟ هذا ما انشغل الحفيد بالبحث عنه متخبطا فــى الكثير من المتاهات والفجوات.. لم يكتف بسؤال أمه (ليلى) ولكنه راح ينبش ذاكرة الجميع ويلح على حكاياتهم وأخبارهم بينما يطبق الجميع سياسة دى مارتل بعدم وضع اليد فى الكيس.

مــنذ الفصل الأول - فصل القلق والنظر - تظل سناء امرأة فــى أواخــر الثلاثين من عمرها كأنها ممسوسة، متبوعة بطيف

امرأة تحكى معها وتنهمك فى الحديث إليها وتدعوها للاستجابة لنداء الحب.. تلك الموقدة المهيأة للاشتعال داخلها... تحكى (ليلى) كيف خصتها أمها بالحكاية، حملتها سرها وطالبتها بالكتمان.. "إن **أمك على حافة الجنون يا ليلى، قاومت كثيراً وعاندت كثيراً ولكن لم أستطع.. كان ذلك أقوى منى، كان كالمرض الخفى نموا داخلياً وفى غفلة عنى.. أعرف أن هذا كله لن يبررنى فى عينيك.. ولكن ماذا أفعل تلك هى الحقيقة: إنى أحب رجلا وأريد أن أعيش معه**".

كان صعباً أن تتذكر ليلى ماذا أصابها.. كيف سقطت على الأرض مغشياً عليها.. متى استفاقت وكيف فقدت القدرة على النطق.. لكنها تتذكر تماماً هياج أبيها وفجيعته.. تمزيقه لثيابه الإفرنجية، وصرخته المدوية (أنا عبد القادر الطحاوى تفر امرأتى من تحت فخذى وتجعلنى ديوثاً له قرنان وأولادى عيونهم ساهية يشغلون أباهم بالمظاهر والتمدن) لم تتحمس (سلمى) فى البداية لاستعادة الحكاية فهى مسحرة نسيتها ولا تريد أن تذكرها هكذا تلوم ابن شقيقتها ليلى (كأنك تحيى تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكبرياءك).. لكنها أمام إلحاحه وإصراره على السؤال تحاول التذكر... يومها شعرت بأنها فقدت رفعتها وتميزها لم يغضبها ما فعلته أمها، ولكن أغضبها الأسلوب البلدى الفاضح الذى مارسته.. خافت من دوى الفضيحة متسائلة: أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفاء لتوفر على العائلة الثرثرة ونمائم العامة لم يشغل (سلمى) وشقيقها الأكبر (سرحان) سوى لفلفة الموضوع وضجيج

الفضـــيحة، طالـــباً الجميع بإخفاء الحكاية وإسدال الصمت عليها؛ حيـــث كـــل انـــتقام همجية وجهل وعادات بدوية.. هذا ما شرحه (ســـرحان) بوضوح وهدوء (العار شعار القبضايات.. كانت أمنا واختارت أن ترحل عنا،ولم نكن صغاراً نحتاج لرعايتها، ولم تكن عـــبدة ينـــبغي ردعها وتأديبها) غادرت سلمى وسرحان البيت بلا عـــودة، معلنين عدم احتياجهما إلى أم، كلاهما كان حريصاً على بضـــاعته ومصـــالحه الـــتى امـــتدت وكبرت.. منذ زمان أدرك (سرحان) أن ما تعلمه هو أحلام هشه لا يصمد أمام خشونة الواقع الفعلـــى فاتخذ قراره وصار ملك اللذة فى المدينة، لديه سلسلة من البـــيوت الســـرية والأوكار ونوادى القمار والشقق الخصوصية.. وصـــارت سلمى شريكته، وصارا يتلاعبان فى الخفاء بالمصائر والثروات.

وبرغم أن الحفيد غالب نفوره، وهو يستمع إلى حكايات خاله (ســـرحان). لكنه أصرّ على متابعة حديثه عن الأوهام التى بددت العائلـــة:.. (عدنـــان) بعواطفـــه المتهافتة ومبالغاته الريفية شغله الانـــتقام والثأر فراح يلاحق أوهامه حتى أودى بحياته.. (وسلمى) هـــى الأخرى ظلت تلاحق أوهاما من نوع آخر.. من قبل حاولت أن تفـــرنس لبـــنان، والـــيوم تريد أن تلبنن العالم.. أما (ليلى) فلا زالـــت تضـــع صـــورة زوجهـــا الشهيد أمامها، وتلقن ابنها آيات الوطنية والتضحية والنضال.

يحكـــى (ســـرحان) بوضـــوح وصلافة: "**دائماً كنت أحب أن أتمـــرغ فى وحل هذا العالم، أن أنظر إليه بعينين قويتين، مازال**

العــالم غابــة، والغلبة فيه لمن هو أقوى.. والأقوى هو صاحب الــنفس القويــة الــتى تستطيع فى مواجهة هذا العالم أن تهضم البشــاعة والدنــاءة وكــل أشــكال الانحطاط، أما الآخرون وهم الخــوارون وضعاف النفس، فإنهم يفرون من مواجهة العالم كما هو، إلى ملاجئ من الأوهام والخيالات القيمة تزيد ضعاف النفس ضعفا".

روايــات وأخبار ذلك ما استطاع الحفيد الإمساك به فى بحثه عــن حقــيقة ذلك الدمل الذى أصاب العائلة، وجد الدمل دمامل، والطــريق إلــى الحقــيقة متاهات وفجوات.. ليس ثمة خطأ ولا صواب، ليس ثمة إدانة أو غفران، فعلام الغفران؟ ولمن؟.. يفارق النص المواقف الأخلاقية وأحكام القيمة، فليس ثمة يقين أمام حقيقة هــى عــدة حقــائق محــتملة بعــدد الأشخاص الذين يتناولونها. ويصــوبون الــنظر إليها تبعث (سناء) هواها حاسمة قرارها هى الــتى لم تحسم يوماً قراراً، وحملت (ليلى) سر أمها بقدر كبير من الــتعاطف والألــم.. وانخــرط (عدنان) فى ملاحقة العار وبؤسه عاجــزاً عــن الانتقام حتى انتهى به الأمر بأن أفرغ رصاصات مسدســة فــى فمــه.. وتنتهى ثورة (الأب) وهياجه إلى النسيان والبحــث عــن زوجة أخرى، بينما رأت (سلمى) الأمر كله أشبه بمسخرة لابد من نسيانها، أما (سرحان) فالحقائق لديه ليست أكثر من أوهام أمام حقيقة وحيدة هى النظر إلى العالم بقوة...

ليســت الواقعــة وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة فى نفــوس هؤلاء الأشخاص وحكاياتهم.. فلا يجد الحفيد أمامه إلا أن

يتخيل ويركب المشاهد ويعيد صياغة العائلة فى رواية.. فالحكاية وحدها – كما يشير الأراجوز فى ختام الرواية – هى التى تخفف العـذاب وتداوى الجروح (فحين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكشف بلسماً سحرياً للجروح والآلام).

هـى (الحكايـة) البلسـم والـترياق والحقيقة والخيال، وهى الضـمانة الرئيسـية برأى سعدالله ونوس لشد المتفرج فى العمل المسرحى وجذب انتباهه.. يتخطى سعدالله وحدتى الزمان والمكان فى انتقالات وتقاطعات مستعيضاً عن وجودها بوجود متخيل.. إنه أقرب كثيراً إلى السرياليين حيث الحقيقة تكمن فى (الخيال) وليس فـى (العقـل) كمـا رأى الكلاسـيكيون، أو (الانفعال) كما رأى الرومانسيون.

وفـى رحلـة الشخصيات إلى الحكاية لا يقومون بالسرد أو الرواية لمستمع وحيد، ولكن يقدم سعدالله المشهد (مشخصاً) لتأكيد الفعـل المسـرحى محققـاً بذلك حياة أعمق للحكاية أمام جمهور يشـاركه الحكى، كما يؤكد أيضاً حضور الحكاية القوى فى وعى الشخصية التى تقوم (بتشخيصها) وليس سردها.

ولا يفـترض ونـوس التسلسل المنطقى فى تطور الأحداث، فالحكايـات مـتوازية والأزمـان تتقاطع، والذاكرة تتحرك داخل مـتاهات وفجـوات عديـدة والشكل مركب تركيباً ذهنياً يطالب المـتفرج أو القـارئ بربط أطرافه واستخلاص دلالاته ومغزاه.. فالشخصية هنا ليست ذاتا مجردة تحركها اهتمامات ميتافيزيقية –

بالمعـنى الأرسـطى - ولكـنها كائـنات تحـركها الصراعات الاجتماعية والظرف السياسى والشرط التاريخى القائم.

ويعمـق سـعدالله ضمانته الرئيسية لجذب المتفرج بتشخيص الحكاية من خلال فرقة (الأراجوز) والتى تقدم ثلاثة مشاهد داخل الـنص (فصـل المفاخرة بين الطربوش والقبعة)، (فصل جريمة العصـر) وفصـل ختام المسرحية أو (فصل التلاعب والخواتم) وهـى فصول لا تقف عند الحدود الجمالية والفنية بتحقيقها للفرجة الشـعبية والفعل المسرحى، ولكن ينطوى وجود الأراجوز أساساً علـى وجود تاريخى وفكرى بأداة للنقد الاجتماعى الذى تجد فيه الفـئات الشعبية عزاءها وسلواها.. كما تشكل فى بعدها التاريخى تداخلاً جدلياً بين الواقع المعاصر وواقع آخر يسكن الذاكرة.

الأخلاق الصورية فى نص ونوس*

بعد انقطاع طويل عن الكتابة المسرحية يقدم الكاتب المسرحى السورى سعدالله ونوس مسرحيته الجديدة (اغتصاب).. وهى قراءة مغايرة لنص الكاتب الأسبانى بابيرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى).

ومنذ البداية يرفض سعدالله إعداد النص مرتكزاً على فهم المسرح كتجاوز للحكاية وسيرورة الأحداث إلى طبيعة المعالجة والرؤية الفكرية التى تطل داخل العمل وهو فهم لم يعد بحاجة إلى تبرير خاصة فى مسرح سعدالله ونوس.

وفى (اغتصاب) لم تعد الحكاية المسرحية مجرد حادث اغتصاب أحال ضابط الأمن الخاص إلى عمود من الملح منهاراً على مقعد فى عيادة طبيب نفسى لندرك أن الإرهاب يطبع بصماته على شخص جلاديه ويفضى ندم الغاصب إلى العجز النفسى والجنسى، لم تعد الحكاية المسرحية وإنما الرؤية الفكرية يصوغها سعدالله ونوس داخل نصه للصراع العربى الإسرائيلى.

---

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – العدد ٥٦ – ٤/ ١٩٩٠م.

فمــن خــلال ١٤ مشــهداً يقدم روايتين وحكايتين متقابلتين: إحداهمــا فلسطينية والأخرى إسرائيلية، لتلقى المقابلة ظلالاً على موقــف كليهما من الصراع.. فبينما تقدم (أسفار الأحزان العادية) موقــف الفلســطينى وهــو موقف قومى يطرح المقاومة المقاتلة الجسورة كطريق نحو الوطن العدالة.. لكن الشخصيات الفلسطينية داخل النص تصوغ أفكارها المختلفة حول الصراع.

وبيــنما تقدم (الفارعة) الأم (الرمز الفلسطينى) – حلم الوطن فــى (الأرض وقليل من العدل) يطرح إسماعيل الابن المعتقل فى إيــدى قــوات الأمن الخاصة رؤيته نحو الدولة الديمقراطية.. تلك الرؤية التى أدركت أن شعار (كل شئ أو لا شئ) هو شعار خاسر سياســياً فقبلــت بالصــيغة الإنســانية.. لكن طرح إسماعيل لتلك الصــيغة فى ضوء اعتقاله وتعذيبه: واغتصاب زوجته أمامه يبقى رؤية مثالية تجريدية متجاوزة للواقع واللحظة:

إســماعيل: إن الفلســطينيين يشحذون خيالهم كى يتصوروا دولة كريمة تتسع لى ولك، دولة حقوقنا فيها متساوية وحرياتنا مكفولــة.. إنهــم يحلمــون بــأنك ذات يوم ستهدم هذا المخفر الحضــارى وســتقبل بالحقوق التى توفرها المواطنية لا القوة.. وستعمل معا، أنا وأنت كى تزدهر قابلتنا الإنسانية.

أما (دلال) زوجته، التى تم اغتصابها بقسوة هيسترية فتصوغ الصــراع كثمرة للمذبحة وللاغتصاب المتوالى فى ثنائية (نحن أو هــم) ولا شئ آخر (وبين الصياغتين يدين سعدالله موقف الأنظمة

العربية. والمنظمات الفلسطينية المتاجرة بالكفاح والمناضلة بالأناشيد الحماسية).

الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين.

وفى (أسفار النبوات) يقدم المشهد الإسرائيلى كموقف توراتى هو مرجعية لصياغة عنصرية حيث الهوية المهددة فى مواجهة الهويات النقيض.. وحيث لا مكانٍ للعرب (الأغيار) فى المجتمع الإسرائيلى.. ولمجرد كونهم عرباً.. وبداخل المشهد يطل الطبيب (منوحين) فى صوته الفردى وجهاً آخر للمسألة اليهودية.. فهو الرافض للإرهاب وممارسات الاغتصاب وإيديولوجية العنف الصهيونى مطالباً بإسرائيل (العدالة)!!

إنه نموذج توراتى آخر يستند إلى رؤية ميثولوجية شاهدة على لعنة أرميا.

وهكذا يحيل سعدالله ونوس التاريخ فى المشهد الإسرائيلى إلى أسطورة والواقع إلى خيال.

ومن المفهومين الفلسطينى والإسرائيلى للصراع، يلغى سعدالله كل إشارة إلى أى طبيعة طبقية للصراع بين الجانبين مراهناً فى أحسن الأحوال على سقوط إيديولوجية الدولة الصهيونية عبر صراع تناقضاتها الداخلية. ولتأكل المؤسسة العسكرية ودولة الحاخامات نفسها، ولتفتت بنيتها فى تناقضاتها الجوهرية. وإذا كانت الانتفاضة الفلسطينية والتى يهديها المؤلف نصه المسرحى الجديد قد أحدثت بالفعل تحولاً فى بنية المجتمع الإسرائيلى بتوسيع مساحات الصراع من الهجوم على البنى

التحتية/الاقتصادية والاجتماعية لإسرائيل على الهجوم على بناها القومية/الإيديولوجية والسياسية وإدخالها فى طور جديد من التناقض مع أسسها العقائدية.

وإذا كان التناقض حقيقة يومية فى بنية المجتمع الإسرائيلى وهو ما يراهن عليه سعدالله ونوس داخل نصه.. فإن استناده على أسباب نفسية لمؤسسة الخوف وعلى لعنات أرميا المرعدة هو استناد أخلاقى يبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.. بل إن مراهنته المسرحية على سقوط إيديولوجية الدولة الصهيونية عبر طرح جدليات مثالية تقوم على جملة معطيات ميثولوجية تظل مراهنة خارج دائرة الوعى التاريخى.

ولعل سعدالله ونوس أول من يدرك التحديات الفكرية التى يطرحها نصه المسرحى ولهذا حرص على تقديم سفر الخاتمة فى نهاية المسرحية كصياغة تبريرية لأى التباس فكرى يراود القارئ وربما يراوده أيضاً كمؤلف.. لكنه على حين أراد فك الالتباس وقع فيه وكشف عن منهجه فى القراءة الأخلاقية.

ففى مواجهة بين الدكتور منوحين (الطبيب النفسى) وسعدالله ونوس يبدأ التصريح بسفر الخاتمة بأن كليهما شخصيتان تتجاوزان شرطهما وواقعهما. وأن كليهما يقفان على أرض واحدة يصوغان فيها خطاب الـ (نحن) فى مقابل الآخرين أو ما يشار إليهم بـ (هم) والمقصود الصهاينة عربا وإسرائيليين..

ويقدم الدكتور منوحين نفسه كما يقدمه المؤلف أيضاً: رافضاً للقانون ومنتميا للعدالة.

ويواصل سعدالله اقتراح الحوار بين الشخصين في نوع من المراوغة تستند إلى قصدية بحاجة إلى المراجعة. فكل محاولة للفصل بين (القانون) و(العدالة) تبقى مجرد لغو فكرى حيث لكل قانون عدالته ولكل عدالة قانونها.. ولا يمكن الفصل بين العدالة والقانون دون أن تصبح العدالة مصدر شر، حيث الإنسان هو شرطه.. وظرفه.. وقانونه.

وحين يطالب الدكتور منوحين بعدالة خارجة عن شرط الواقع وقانونه لا يكون بوسع عدالته أن تكون عدالة.. بل تنتفى كل قيمة لها حين تقف فى مواجهة التاريخ. فكيف يمكن للدكتور منوحين أن يجلس فى عيادته بالشارع الإسرائيلى يحكى عن العدالة دون أن تكون فلسطين محتلة؟!

كيف له أن يحكى عن فظاعات التشوهات النفسية التى تخلفها مملكة العصاب والكراهية فى إسرائيل دون أدنى إشارة إلى صرخة الذبيحة.. وإلى الوضع العربى؟!

إنه الإرهاب الذى يسكن عدالته المنقوصة حين يصر على نسيان الضحية أو هى الفضيلة الصورية التى تضع القيمة فوق التاريخ مسقطة كل شروط سؤاله.

هكذا يثرثر منوحين بعد انتهار المذبحة.. رافضاً القانون الإرهابى، محافظاً على وضعه القانونى فيه ليحلم خلاله بعالم سعيد وعدالة إنسانية!!

إن مساواة (النحن) بين الدكتور منوحين والمؤلف.. تبقى أيضاً مساواة ظالمة، بين قانونين لا يستطيعان وفقاً لشروط كل

منهما صياغة عدالة واحدة.. حيث يظل الصراع مشتبكا على أرض الواقع.. صراعاً بين شرطين.. قانونين.. بين حق واغتصاب.. ولهذا يبقى منوحين بكل المقاييس داخل شرطه القانونى، ليس أكثر من مغتصب ليبرالى.. أو مغتصب يحاول ارتداء مسوخ الكهنة موكلاً أمر العدالة إلى الله.

هذه هى المرة الأولى التى يلجأ فيها سعدالله ونوس إلى هذا الفهم البرجوازى طارحاً أخلاقية صورية تبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.

ولعل هذا الرؤية الأخلاقية المغلقة تشكل حادثاً إيديولوجيا لدى سعدالله وهى ما استدعت تحولاً ملحوظاً فى بنية الشكل داخل نصه المسرحى حيث ابتعد كثيراً عن حسه الملحمى، بل قام بحذف كل بعد ملحمى اعتمده بايبخو فى النص الأصلى، مقرراً السكون إلى الدراما الأخلاقية ومسلماً بالقراءة التوراتية، لا من حيث رسم الشخصيات التوارتية، ولكن من حيث ارتكاز النص كرؤية على نبوءة أرميا.

"جعلوا كرمى خراباً خراباً، ينتحب إلىّ.. قد خربت الأرض لأن لا إنسان يتأمل فى قلبه".

"وأبيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العروسة، وصوت الرحى ونور السراج".

إن مملكة العصاب والجنون وفقاً لنبوءة أرميا تحيل أبناءها إلى مرضى مشوهين عصاة "قساة غليظين.. إنهم نحاس وحديد وكلهم مفسدون.

هكــذا تفرض الحقائق النفسية وفقاً لإطارها التوراتى ونبوئتها الدينية سطوتها على نص سعدالله فيبالغ فى مشاهد القسوة والعنف والاغتصـــاب.. محـــيلاً قــراءة الواقـــع الـــتاريخى إلى أمراض سيكولوجية ولعنات إلهية.

ولكن ماذا لو انتفت النبوءة التوراتية؟

مـــاذا لو انتفى التعذيب داخل سجون الأمن الخاص واختفت حفلات الاغتصاب؟

هل يختفى الجحيم؟

هل تظل إسرائيل هى (العدالة) التى يطالب بها منوحين؟

وهل تتحقق للفلسطينى أيضاً (عدالته)؟

إن المســرحية تفرغ الصراع العربى الإسرائيلى من جوهره الــتاريخى حين تقف على عتبات الأخلاق الصورية الصاعدة نحو العون الإلهى.

خراب الرؤية التوراتية فى (الاغتصاب)*

الاغتصــاب أكـثر مســرحيات **سعدالله ونوس** إثارة للجدل، بحجـم تـناولها لإشـكالية الصــراع العربى الإسرائيلى، وبحجم اختلاف زوايا النظر إليها كنص مثقل بالاحتمالات والتحولات.

وهــى، أيضــاً، أكثر مسرحيات سعدالله إثارة لغضبه، عندما قدمتها فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى من إخراج **جواد الأسدى**، إلــى الحــد الذى رفض وضع اسمه كمؤلف على بطاقة العرض مكتفــياً بالإشــارة " إلــى نــص مســرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس"...

فقد تجاوز تدخل المخرج فى بحثه عن النص حدود الاجتهاد فــى الــتجربة المسرحية، إلى حذف وتفكيك كل الرؤى فى النص المســرحى، وهــو ما اعتبره سعدالله تعدياً على جوهر المسرح.. حيــث (الــرؤية) بوعيها التاريخى هى شرط الإبداع المسرحى.. فليست الحكاية وتتابعها هى ما دفعت سعدالله لاستعادة نص الكاتب **الإســبانى بابيرو بييخو** (القصة المزدوجة **للدكتور بالمى**) لكتابة

---

* مجلة تياترو – القاهرة – العدد ٣ – ١٩٩٢/٩م.

"**الاغتصـــاب**"، لكنه الفهم الجوهرى للمسرح كرؤية راهنة مغايرة، ومساحة لتحوار تسمح للمتفرج بتأمل شرطه التاريخى والوجودى.

وعلـــى حين قدم **بيبخو** فى مسرحيته منهجاً نفسياً للعلاقة بين الجـــلاد والضـــحية، عبر قصة ضابط الأمن الخاص الذى أصيب بالعجـــز الجنســـى، كـــرد فعـــل لحادث اغتصابه أحد المعتقلين السياســـيين.. فقـــد نسج "**سعدالله**" من ذات الحكاية علاقات أخرى عـــبر تقابل جدلى بين شخصيات فلسطينية وأخرى إسرائيلية، قام بتقســـيم النص إلى تسعة أسفار للنبوءة "تتناول الجانب الإسرائيلى؛ حيث رجل الأمن (إسحاق) وزوجته (راحيل) وأمه (سارة بنجاس) ورئيسه فى العمل (مائير) وزملاؤه الآخرون الذين يمارسون شتى أنـــواع القمـــع والتعذيـــب... وعـــبر حـــادث الاغتصاب وتراكم ممارسات العنف فى شخصية إسحاق، إلى ما ينتهى بدماره النفسى وعجزه الجنسى، يلقى **سعدالله** الضوء على الطبيعة الإسرائيلية.

وفـــى المقـــابل هـــناك "أسفار للأحزان اليومية" تلقى صوراً مـــتعددة للشخصيات الفلسطينية عبر إشارات وجهات نظر مختلفة لطبيعة العلاقة مع الإسرائيليين..

أربعة عشر مشهداً يعكس من خلالها **سعدالله** الصراع العربى الإسرائيلى فى رؤية تاريخية سياسية.

وفـــى قراءة سابقة تحت عنوان "الأخلاق الصورية فى نص ونـــوس) **بمجلـــة أدب ونقـــد** (**إبريل ١٩٩٠**) توقفت طويلاً أمام ارتكـــاز سعدالله على الميثولوجيا التوراتية فى صياغة الشخصيات الإســـرائيلية فـــى نصه المسرحى، لكن قراءة أخرى لنص مثقل

بالاحتمالات، تسمح بحرية إعادة النظر وتطوير القراءة السابقة بقراءة أخرى مغايرة ترصد العلاقة بين التفسير الأخلاقى عبر أسفار النص "اليومية" لدى الجانب الفلسطينى (والتنبؤية) لدى الجانب الإسرائيلى... وفى كل القراءات يطل فكر سعدالله ونوس المسرحى المضاد لكل تفسير أخلاقى للتاريخ، حاضراً فى دلالة.

* * *

تبدأ المسرحية "**بترتيله الافتتاح**"..

يتقدم الدكتور إبراهام منوحين إلى خشبة المسرح:

الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لاصحة فيه، بل كلوم وخبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تلين بذهن.

ثم يسحب منوحين لتتقدم الأم سارة بنحاس وسط انفجارات متواصلة يتبعها مائير وإسحاق وجدعون وموشى وديفيد (الشخصيات الإسرائيلية فى النص، ضباط الأمن الخاص).

الأم: "أما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما، بل تحرمها تحريماً"

تثنية (٢٠-١١/١٦)

جدعون: أبسلهم إبسالاً.

تثنية (٢٠-١١)

موشى: اذبحهم ذبحاً.

الأم "ولا تعف عنهم بل اقتل رجلاً وامرأة وطفلاً ورضيعاً بقراً وغنماً وجملاً وحماراً.

بترتيلة الافتتاح يعلن المؤلف ثنائية الصراع الميثولوجي الدائر طوال النص المسرحي عبر موقفين واضحين للشخصيات الإسرائيلية في أسفار النبوءات...

إيديولوجية الدولة.. وإيديولوجيا الشتات.

وتتبنى الشخصيات الإسرائيلية في النص – من أعضاء قوات الأمن الخاص (مائير، إسحاق، جدعون، موشى) إلى جانب الأم سارة بنحاس – الموقف الأول أو منطق الإرهاب والإبادة في إقامة الدولة ومجابهة أعدائها من خلال أسفار توراتية مثقلة بضرورات القتل والوحشية وسيادة إله الجيوش (راجع آيات سفر التثنية والتي ترددها تلك الشخصيات في ترتيلة الافتتاح)، فالله مقصور عليهم فقط دون سواهم، يحل في ممتلكاتهم القومية ويأمرهم بإبادة الأغيار في المدن البعيدة عن أرض الميعاد، "أما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما" خلع الشعب الوحدانية على الله، فخلع الله الوحدانية على الشعب، ولهذا اختلفت مقاييس الله لديهم بحسب اعتباراتهم العملية.

وطوال النص المسرحي تستحضر الأم سارة بنحاس (داوود) قاطع الطريق الذي صار ملكاً، المقاتل.. صاحب الفكر العسكري والمؤسس الفعلي لدولة إسرائيل حتى وهي تهدهد حفيدها:

الأم: ونظر جوليات داوود فاستخف به لأنه كان غلاماً أشقر وجميل المنظر، وقال جوليات لداوود: هلم فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر.. وكان لما نهض جوليات وازدلف لملاقاة

داوود. إن داوود مـــد يـــده إلـــى الكتف وأخذ منه حجراً وقذف بـــالمقلاع فأصـــاب جوليات وانغرز الحجر فى جبهته فسقط على وجهـــه، ولم يكن فى يد داوود سيف فركض داوود ووقف على الفلسطينى (تدخل راحيل) وأخذ سيفه وقطع به رأسه.

راحيل: ترفقى بالطفل يا أماه، أذناه الغضتان لا تحتملان هذه العبارات.

الأيام: إنها قصة سميه داوود.

راحيل: سيسمعها كثيراً حين يكبر.

الأم: يجـــب أن يحفظها قبل أن يعيها لقد أحسنت تربية ابنى وسأحسن تربية حفيدى.

الرب العبرانى فى إيديولوجيا الدولة الإسرائيلية رجل حرب، والعنف الدائر داخل المؤسسة العسكرية وقوات الأمن الخاص فى الـــنص المســـرحى يستعيد أصوله ومصادره.. هكذا يرد المؤلف الكـــابوس الأمنى المخيف إلى جوهر العقيدة حيث الكابوس الدينى الأكـــثر رعـــباً، وحيـــث الإرهـــاب مبدأ موجود سلفاً فى النص الـــتوراتى: إن (مائير) المسئول الأول فى قوات الأمن الخاص فى المســـرحية يفخـــر بسلالة نسل داوود القوى العنيف حيث الكرامة الفعلـــية لدية هو "أن تكون فولاذاً لا تلويه العواطف".. بينما تطل حفـــلات الاغتصاب والتعذيب المتواصل داخل سجون الإسرائيلية وفـــى مبـــنى الأمـــن أشبه بالطقس الدينى... هكذا يردد المسئول الأول..

ماشـير: هذه الحفلات تثير فىّ نشوة تكاد تكون دينية.. نعم دينية.

ويطـل الموقـف الإسـرائيلى الآخـر بالمسرحية من خلال شخصـية الدكـتور (إبـراهام منوحين) الطبيب النفسى المطالب بالعدالة والرافض لإرهاب الدولة وعنفها الوحشى..

تـنويعة توراتية أخرى ليست نقيضاً للشخصيات الإسرائيلية الأخـرى، لكـنها فقـط مختلفة من حيث رفضها للقانون وحلمها بالعدالـة.. وفـى هـذا الفصل المتعسف بين (القانون) و(العدالة) التباسها.. هى العدالة المنتقصة.. تتجاهل صرخة.. الذبيحة وشرط الواقع.

.. توراتـى آخر، أحادى الرؤية، يتجاهل الأغيار.. إن حدود رؤيـته، أيضاً، تقع بين مطلقين مع إغفال الحاضر تماماً (الواقع، القانون، الغير).. والماضى والمستقبل دون الحاضر يتحولان إلى ثابتين مجردين يصوغان رؤية مطلقة.

هـى عدالـة الشتات المستندة إلى فكر (أرميا) اللاهوتى فى رفـض الدولـة المسـتقلة لإسرائيل؛ لأنها عنف وليد الشيطان، ووحشـية مضادة لله وللعدالة.. فالله وحده هو رب التاريخ، وهو وحده الجدير بحكم العالم.

الدكـتور: "ويل لى يا أمى لأنك ولدتنى إنسان خصام ونزاع لـلأرض كلهـا، لـم تزرعى فى قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار الرهبة المليئة بالبغضاء التى تغذى بها طفلا، وحين يكبر

كـيف ينقذ روحه من الاعتلال أو يتفادى القسوة والعدوان" أرميا (١٥-١٠).

يطل (أرميا) من شخصية منوحين فى نبوءة ميثولوجية تنتظر الجحيم، وخراب بنى إسرائيل أعداء الرب الذين أقامو دولتهم على نكرانه...

: **"جعلـوا كرمى خرابا خراباً ينتمى إلىّ.. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل فى قلبه".**

أرميا (١٢ : ١١)

"وأبـيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العريس وصوت الرحى ونور السراج".

أرميا (٢٥ : ١٠)

لكن نبوءة منوحين فى نص سعد الله نبوءة عدمية تنكر الواقع والقـانون والدولـة ولا تصل إلى شئ، حيث لا عدالة ولا عون إلهياً.. إنها الخراب، ولا شئ أبعد من ذلك.

ويوسع سعدالله رقعة النبوءة الأرامية إلى نبوءة أكثر عمومية حين يظلل الخراب كل المقاطع الإسرائيلية، والتى تضم المطالبين بالعـنف والمطالبيـن بالعدالة.. أعداء الرب وأصدقاؤه... الأنبياء الملوك والأنبياء الشعبيون.. يهود فى الدولة أو يهود فى الشتات.. الخراب من كل جانب..

هكذا أحكم سعدالله إغلاق البنية الدينية بتنويعاتها الإيديولوجية فـى أسـفار العنف والاحتلال أو فى أسفار النبوءات؛ ليؤكد من خلال ذلك التناغم التوراتى ومرادفة الإسرائيلى لكل ما هو سلفى،

بل مرادفة الإسرائيلى لكل صياغة عنصرية لا تقود إلاّ إلى القتل، قتل الآخرين وقتل الذات.

كما يفضح فى ذات الوقت عداء البنية التوراتية للتاريخ ونفيها له.. وهو ما يسقط كل إمكان للتغير والتقدم بما ينتهى إلى خراب... فإن إغلاق البنية إلى حد الفشل فى رؤية الفارق بين الإلهى والتاريخى، بين المقدس والنسبى، هو تفريغ للتاريخ من كل (جدل) الضرورة الأساسية ليصبح التاريخ (تاريخاً) بالمعنى الإنسانى.

وتشير صياغته لشخصيات النص الإسرائيلية فى ردها إلى أصولها الميثولوجية إلى نوع من الانتقائية التوراتية تستخدم بقدر ما يمكنها خدمة إرهابية الدولة أو الإرهاب كمبدأ خلق وسيادة للدولة؛ حيث تهيمن أسفار الاحتلال والتدمير والقتل على الشخصيات الإسرائيلية ليحيل الدين إلى الأمن وتتوحد التوراة ذاتيا مع آليات الغزو والقمع.. بينما تتضاءل أسفار النبوءة وأنبياء المنفى (**أرميا، أشعيا، حزقيال**).

وبتوسيع رقعة النبوءة فى مملكة العصاب والجنون، يقدم سعدالله أسفار التوراة كعقيدة قمع، هى مرجعية لكل صياغة عنصرية للإيديولوجيا الصهيونية.

سلفية تفضى إلى عنصرية تفضى إلى خراب محتوم.. تلك هى نبوءة الخراب لفاشية دينية لابد لها أن تنكر ذاتها والآخرين.

ويعزز الكاتب رؤى الانهيار للدولة الدينية عبر تقابل جدلى فى "**أسفار الأحزان اليومية**" لدى الجانب الفلسطينى والتى صاغها

فـــى بنـــية مفـــتوحة، استبعد خلالها الزج بأية رؤية دينية مكتفياً بالمســـتوى السياسى كصياغة تمنحها عدالتها وعقلانيتها. وبرغم هشاشـــة الشخصـــيات الفلسطينية وارتباك رؤيتها وعدم وضوح أفكارهـــا ومـــنهجها، فى إشارة من المؤلف إلى تاريخ عنيف من القلـــق والتردد وردود الفعل، تاريخ لا يصنع الحدث بل يخضع له إلا أن اســـتبعاد ســـعدالله لكـــل إمكـــان استخدام ميثولوجى لدى الشخصيات الفلسطينية منحها أفقاً أكثر اتساعاً، متعدد الاحتمالات والـــرؤى، وهـــو مـــا سمح أيضاً بانتقالها من الدوائر المغلقة إلى إشـــكاليات الواقع الراهن.. وهى القراءة التى تسمح بطرح النص فـــى الوعى التاريخى.. وهى، بالمقابل، تأكيد لرؤية "سعدالله" فى سقوط الدولة الدينية كعقيدة قمع.

منمنمات تاريخية من الهزيمة إلى المجزرة*

بقصـــدية تمتحـــن صوابها، حرص **سعدالله ونوس** على أن تكـــون مســـرحيته الجديدة، **منمنمات تاريخية**، أول إصداراته فى مصـــر (عن روايات الهلال).. وفى هذا الاختيار دلالته الواعية، ومغزاه التاريخى... حين تقترب اللحظة الأشد خطورة فى الواقع المصرى، من ذات اللحظة التاريخية التى يلتقطها **سعدالله ونوس** بـــنص "**منمنمات تاريخية**" سنة ثلاث وثمنمائة أوائل القرن التاسع الهجـــرى زمـــن السلطان الناصر فرج بن برقوق، وحكم الخليفة أمـــير المؤمنين المتوكل على الله؛ حين أغار تيمورلنك على أقاليم الشـــام، وأقـــام عساكره على أبواب دمشق، محكماً حصاره بينما المديـــنة غارقـــة فـــى دعاواه وتعصبها.. كل بدعة ضلالة، وكل اجـــتهاد كفـــر، وكل اختلاف خروج على الإجماع والأمة ينبغى مجابهته.

* مجلة القاهرة – القاهرة – ١٩٩٤/٧.

"**منمنمات تاريخية**" إدانة للعصر الذى يتضاءل فيه إعمال العقل، ويتراجع فيه الاجتهاد، وينطوى عقل الأمة على التعصب والتقليد والاتباع.. إدانة لنمط ثقافي يعادى الحوار، وحق الاختلاف فى الفهم والتأويل، ويعتمد خطاباً قمعياً معارضاً للوعى والحرية.

... ...

تبدأ المسرحية بصوت المؤرخ القديم يستعيره سعدالله ونوس من (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس.. حيث الغلاء لم يعهد من قبل فى مصر والشام، والبريد يصل إلى دمشق فى أوائل شهر المحرم، بكسره العسكر الشامى، وسقوط مدينة حلب فى يد تيمورلنك، وقد فعلوا فيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى ثم اتجهوا إلى دمشق.

سبعة أشهر من بداية المحرم حتى نهاية المسرحية فى شهر رجب سنة ثلاث وثمنمائة هى زمن الحصار الذى يتابع سعدالله ونوس تفصيلاته من الهزيمة إلى المجزرة، عبر ثلاث منمنمات دقيقة الرسوم والنقوش، أو ثلاث رؤى كاشفة عن بنية عقل المدينة وأنماط تفكيرها.

* خطاب دينى غيبى.
* خطاب علمى نفعى.
* خطاب سلطوى تقليدى.

* سطوة العقل الغيبى:

الهزيمة هى عنوان المنمنمة الأولى؛ حيث يطل الشيخ برهان الدين التاذلى (قاضى المالكية فى دمشق) نموذجاً للفكر النقلى الأصولى، والعقل التقليدى المحافظ فى معاداته ومجابهته لكل فكر اجتهادى مغاير.. ولهذا يقف أمام أفكار الشيخ جمال الدين الشرائجى (قاضى الشافعية فى دمشق) المطالب بإعمال العقل فى أمور الدين.

ومع الشيخ التاذلى يتضامن قضاة الشرع وفقهاء الدين من الحنابلة (ابن مفلح، ومحيى الدين بن العز، وشمس الدين النابلسى) مطالبين بإحراق كتب الشيخ الشرائجى، متهمينه بالخلط فى أمور الدين والخوض فى القدر والكفر والزندقة، تعصب لاهوادة ولا تسامح فيه، يكشف عنف الخطاب الدينى السائد، وغطاءه الإيديولوجى لتبرير المصالح والأطماع، فجميعهم يخفون خلف العباءة تاجراً أخرق.. هكذا انشغل ابن مفلح قاضى الحنابلة النقلى المتشدد – بأمواله وبيوته ومصالحه، وهرع إلى الصلح ومهادنة تيمورلنك.. هو صورة أخرى من (دلامة) التاجر الذى عاش فى السنة الثالثة من القرن التاسع الهجرى بعقلية تعلى من شأن الصفقة، وترى فى التجارة صورة الدنيا وأصل النشاط والاستقرار والعمران.

وهو اجتماع المصالح والأغراض يكشف عنه سعدالله ونوس من خلال تكنيك التباعد بين المشخص والدور الذى يقوم به.. بما يسمح لنا ذلك التغريب من إعادة اكتشاف الحقيقة برؤية متأملة

ووعـى نقـدى... ففـى التفصيلة الثانية بالمنمنمة الثانية، يفضح المؤلف الجميع فى لحظة واحدة.. فحين يباعد المشخص بينه وبين شخصـية (ابـن النابلسـى) الـتى يؤديها، يردد وصف المؤرخ القديـم... "**ولم يكن بالمرضى فى شهادته ولاقضائه، وباع كثيرا من الأوقاف بدمشق، وقيل إنه ما بيع فى الإسلام من الأوقاف ما بيع أيامه**".

ويباعد المشخص بينه وبين شخصية (ابن العز) فيظل صوت المـؤرخ القديم... "**اشتغل بالقضاء فترة، ولما كانت فتنة تيمور، دخـل معهـم فى المنكرات وولى القضاء من قبلهم ولقب قاضى المملكـة، واستخلف بقية القضاة من تحت يده، وخطب بالجامع باسـم تـيمور، ودخل فى المظالم، وبالغ فى ذلك، فكرهه الناس ومقتوه**".

ويواصل المؤلف تعرية وفضح اجتماع كل هؤلاء من رجال الدين، مكرراً المباعدة نفسها مع (ابن مفلح).. لتكتمل الرؤية داخل المشهد الواحد فى إجابتها عن السؤال الجوهرى: لماذا وقف رجال الدين ضد الشيخ الشرائجى؟!.

ويظـل الشـيخ التاذلى داخل النص المسرحى وقوراً، مهاباً، شـجاعاً، مقـرونا دوما بالاحترام لدى العامة.. حتى إن المباعدة الوحيدة التى خرج فيها المشخص من إيهاب الشيخ الجليل اتسمت بالتعلـيق الغاضـب. والحمية الوطنية الغيورة أمام قرار السلطان فـرج بن برقوق من أرض المعركة خوفاً على اختطاف عرشه.. وهـى المـباعدة الذكية.. فذلك الاعتراض الغاضب على السلطة

والسلطات لا يتركه سعدالله تماماً لصوت الشيخ.. ولكن يتركه للمسافة التى تسمح لنا بالتأمل والتأويل.. فلماذا ثار التاذلى غضباً، وتمنى أن يواجه السلطان صراحة، مسقطاً شرعيته هل هو التنازع على السلطة والشرعية واحتكار الحق وتقويم الأحوال؟.

هكذا يطل الشيخ التاذلى حتى فى اعترافه الصريح بما أغرته به الدنيا، وما سبق وأفسد من رشاو ومصالح صغيرة، وتوسل الأسباب للوصول إلى المناصب.. يطل طوال النص مهابا جليلاً، ونموذجاً لسطوة وحضور رجل الدين فى الوعى السائد، بكل ما يجسده من تراث غيبى يؤمن رصيده فى نفوس العامة.. وهكذا يصوغ نضاله فى مواجهة غارات التتار، عبر النوم والصحو فى رؤى غيبية.

"كنت أترجح بين النوم والصحو، حين وافانى حبيب الله النبى المصطفى، وكان يلفه سروال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولى خضرة ونوراً، وبصوت عميق حنون قال لى: هذه المدينة عزيزة على قلبى، فانهضوا وحاموا عنها، والذى بعثنى رسولا، وأسكننى جنته لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوى تيمور، ولا تخشوا الموت فأنا جالس على الضفة".

هكذا اعتمد الحلم بشارة وعلامة وتكليفا واضحا لدعوى الناس إلى المصابرة والجهاد.. وبالطريقة نفسها يتأهب للشهادة حين يشتد حصار تيمورلنك وعساكره لقلعة دمشق، عبر رؤية لا يكون الموت فيها إلا كعبور جدول من الماء العذب.

ويؤكد سعدالله ونوس على تلك التحولات والمصائر الغيبية كاشفا عن بنية العقل السائد فى المدينة؛ لتكتمل علامات الهزيمة التى تحمل المنمنمة الأولى عنوانها وتجمل تفصيلاتها.

* تناقضات محنة ابن خلدون:

ومن محنة رجال الدين بالمنمنمة الأولى إلى محنة العلم والعلماء بالمنمنمة الثانية، يطل ولى الدين عبد الرحمن ابن خلدون (فى صياغة سعدالله ونوس) طرازا فاسدا من العلماء، ونموذجا انتهازيا يقرن العلم بالمنفعة، ويجرد علمه الواقعى من هموم أمته وقضاياه، بعيدا عن كل فاعلية تاريخية لزمنه ولشعبه.. هكذا يتدلى من أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك – بعد أن اختاره أعيان المدينة للتحدث باسمهم – متخاذلا لا يرى فى الجهاد سوى الوهم ولا يرى فى الخطوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصف المحنة.. بينما يقبل تكليف تيمورلنك له بكتابة تخطيط جغرافى لمدن وأقاليم المغرب العربى ومسالكه، وهو ما اعتبره تلميذه (شرف الدين) إسهاماً وتمهيداً لخطوات تيمورلنك فى اقتحام المغرب العربى، متهماً ابن خلدون بالخيانة!!.

وسيستوقفنى كثيراً الموقف من ابن خلدون... تستوقفنى المفارقة بين ما سمح به سعدالله من مساحة للتأمل والبحث والاكتشاف وحتى الاحترام أمام العقل الغيبى للشيخ الجليل برهان الدين التاذلى، وما سمح به من الزهو والإعجاب بصمود وصلابة

الأمـير عز الدين أزدار... ثم ما تشدد به واحتد أمام ابن خلدون بكل شواغله المنهجية واجتهاده العقلى والعلمى الفارق.

ليس التحدى لوضعية ابن خلدون فى الفكر العربى الإسلامى فلا قدسية - برأى سعدالله - ولا منظور فكرياً مسبقاً يقيد استجابة الشخصـيات أو يصـبها فى قوالب نمطية... لكنه التناقض الذى يفرضـه الصدام بين علم ابن خلدون وحرية الضارية على التقليد والإسـناد والـنقل سلالة مرعى الجهل، وموقف النص المسرحى مـنه... التـناقض الـذى يجـترىء ابن خلدون بعيداً عن سياقه وإنجازاتـه ونقده الجذرى للخطاب التاريخى التقليدى، خاصة ذلك الفصـل المـنهجى الذى أقامه بين التاريخ وعلوم الدين/ متجاوزاً تاريخاً طويلاً من المؤرخين، فهم التاريخ على نحو دينى، أو على نحو ميتافيزيقى.

وعـندما يـتدلى شيخ فى الواحد والسبعين من عمره (كابن خلـدون) مـن أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك، بينما أهالى المدينة ينقبون بهمة ومهارة أسوار قلعتها لاقتحام حصارها وتسليم المدينة.. لا نكون أمام خيانة علم، قدر ما نكون بمواجهة الهزيمة.

وإذا كـان تيمورلـنك (بـنص منمـنمات تاريخية) ليس هو اضـمحلال الدولة وانهياراتها... إذا كان السقوط المدوى يبدأ من عقل المدينة الغائب ووعيها الزائف وتراثها القامع فإن الموقف من ابـن خلـدون وعلمـه يصبح أكثر مدعاة للدهشة والتساؤل حين يعارض رؤى سعدالله ونوس ورؤى مسرحيته التنويرية.

ولابد من التفرقة بين محنة العلم ومساراته التقليدية كجزء من بنية الهزيمة فى القرن الثامن الهجرى، ومحنة ابن خلدون - بنص سعدالله - وضعفه الشخصى أو الأخلاقى حين تجتزىء تاريخ الرجل العلمي والعقلى، فى إعجابه وخوفه من تيمورلنك.. بعيدا عن سياق الاهتمام بكل الخروجات التاريخية التى حرص ابن خلدون على رصدها ومتابعتها لما تتيحه من مادة لتدعيم نظريته التاريخية... وهو اهتمام تعددت مصادره وأخباره قبل لقائه الشخصى بتيمورلنك فى حصار دمشق... وحتى صياغة نظريته حول (الاجتماع الوحشى) التى اختص بها العرب والبربر (وبدو الأتراك) بعد مراجعته لعسكر ورجال تيمورلنك فى حصار دمشق.

ربما يصلح ابن خلدون للحديث عن محنة عالم، إحباطاته، تبريراته، تمزقه، لكنه من المؤكد ليس نموذجاً لمحنة العلم وجموده وتقليديته وخيانته التى أطبقت بحصارها على عقل الأمة...

لكن سعدالله ونوس من الهزيمة إلى المجزرة يدين الجميع.. النظم الاجتماعية والرسمية السائدة، المرتكزات الروحية والعلمية وكل وجهات النظر الموروثة فى منهجية للهدم والقطيعة تحيل كل شىء إلى قطع متناثرة ومنمنمات لا تتساوى مفرداتها فى الأهمية والحضور، ولكن تتساوى فى الغياب وفقدان الجدوى والأهمية... رجل الدين ورجل العلم، المفكر التقليدى والمفكر المجتهد، الحاكم والمحكوم، فقهاء السنة والمعتزلة.. فالشيخ جمال الدين الشرائجى

بدعـواه العقلية لا يملك سوى الشكوى.. مهزوماً منذ البداية، حتى مشـهد الصلب فى نهاية المسرحية.. زوجته تخونه باقتناع شديد دون تـبرير واضـح، وفـى مشهد مجانى مع تلميذه إبراهيم... وقضاة الشرع يحرقون كتبه ويكفرونه، وأمير البلاد يأمر بسجنه، وحـتى عساكر الغازى يقفون ضده... الكل يجتمع على محاربته؛ فالجمـيع ضـد الاجتهاد والفكر العقلى... والكل خاسر فى دائرة مغلقة الأفق...

تلـك هى محنة القرن الثامن الهجرى، محنة الفكر الإسلامى فى سنوات اضمحلاله وتدهوره... وتلك محنة عصرنا اليوم.

*** حدود الممكن وتقليدية السلطة:**

وفـى المنمـنمة الثالـثة والتى تحمل عنوان "المجزرة" يطل الأمـير عز الدين أزدار نائب قلعة دمشق نموذجا للممكن وحدوده الثابـتة والسـائدة، وحتمية المحافظة على الوضعية القائمة دون القدرة على الابتكار والحلم بالإضافة والتغير، هو النموذج للسلطة فـى صـورتها التقلـيدية المحافظـة... نشأ وتربى على الولاء والواجـب واحـترام الدولـة التى أعطت له المركز وحددت له المسـئولية... يدافع عن السلطة والنظام والدولة كمبدأ حتى لو فرّ السلطان من أرض المعركة، وتداعى النظام وتفككت أوصاله، فهو لا يسـتطيع الخـروج أو الـتمرد لكنه يقاتل - حين يقاتل - كى يبرهـن على وجود النظام وقدرته على الصمود والبقاء وبسطوة الحـاكم المتسلط، يحرم الصوت الآخر من حقه المؤكد فى الدفاع

عــن الوطــن... فــلا يحمى القلعة – بقرار الأمير أزدار – إلا رجالهــا الأوفــياء، أصــحاب الولاء للدولة والنظام. ومن حدود الممكــن والواقــع يــتابع سعدالله تفصيلات عديدة داخل منمنماته التاريخــية.. تكالــب الــتجار على مصالحهم الصغيرة واستثمار المحــنة.. تحــالف العلماء ورجال الدين على الدراهم والدنانير.. الغــلاء المستشــرى حيــن لا يجد الأب قوت يومه فيلجأ إلى بيع ابنــته.. وحين يفقد الثائر وعيه ورؤيته الصائبة وتتجمد المشاعر والأحاسـيس، ويخــتل عقــل المواطن البسيط، ليهيم فى شوارع المديــنة وســط الفجــيعة باحثا عن لحظة أمان واحدة... نموذجا لاغتراب المواطن بعد أن فقد نصيبه من الوعى ووسائل الإنتاج..

الكل ضحايا، والكل مسئول فى جدلية السقوط المدوى.. هكذا يرصــد ســعدالله شــروط وقوانيــن اللحظــة التاريخية، يلتقطها ويســتنطق مجــرياتها بصــورة تكشف جوهرها دون الوقوع فى الإســقاط التقليدى أو استخدام التاريخ كقناع مباشر يستبدل خلاله بواقعــه واقعــا آخــر، وشخصيات مكان أخرى.. لكنه يستقرىء اللحظة بوعى نقدى يحلل الشروط والعوامل، ويقرأ المقدمات قبل النــتائج ليدرك قابلية إشكالاتنا الراهنة على الاندماج فى إشكاليات ماضــيه؛ بما تتيحه لنا تلك العلاقة الجدلية من إمكان لإعادة قراءة الواقع لنرى فيه مالم نكن نراه من قبل.

وإذا كــان المــؤرخ القديم التزم بصوته فى النص التاريخى، مواصلاً داخل المسرحية المسيرة التقليدية ذاتها فى رواية التاريخ وأنمــاط السرد والخبر، محافظاً على ثباته واستنساخه بقدر كبير

من الوصف لما نراه ولما يحدث بعيداً عن الصوت النقدى فى قراءة ما حدث، فإن تكرار صوته المتداخل فى تفاصيل النص والقطع الحاد لتدفق السرد واسترساله، مارس دوره الوظيفى فى تجميد المشهد وثباته، وتفتيت النص وتفكيكه فى صياغة دقيقة لمنمنمة تاريخية سمحت بالتأمل والمراجعة.

ولأنه من العسير برأى سعدالله، أن نجعل المؤرخ يخفف قليلاً من بروده وحياده، ولأن سعدالله لا يستطيع الحياد فى مشهد الرعب والمجزرة، فقد اختار أن يسرد الوقائع بشىء من التعاطف وقليل من الحس الفاجع دون أن يزيف مقالة المؤرخ، وكان حريصا أكثر على موقفه الصريح الواضح فاعتمد تكنيك التباعد بين التشخيص والدور، حين تخرج الشخصية من إهابها لتعلق على ما حدث وتناقشه، أو تعلق على الشخصية التى تقوم بها، وعلى أفكارها.

وهو نوع من (التغريب) لا يسلم بما يحدث أمامنا، ولكنه يعيد تصوير الموقف مرة أخرى، لرؤيته من جديد فى ضوء إعادة اكتشاف الحقيقة؛ بما يسمح بالضرورة بتدخل صوت المؤلف وموقفه النقدى.

(والتباعد) عكس (الاقتراب) الذى تتيحه المنمنمة بدقة متناهية داخل تفاصيل اللوحة.. فهو خروج عن المشهد، توقف مقصود ودال لتغريب شخصيات بعينها لمراجعتها وإعادة النظر فى دورها ومواقفها... وقد استخدم سعدالله الفعل الماضى فى إحداث التباعد بين المشخص والدور، مقترباً من عمل المؤرخ، فالممثل يلتفت

بذهنه إلى الخلف ليحفظ نفسه على مبعدة من الأحداث والمواقف، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها.. أى أنه – الممثل – يقف فى حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه، محتفظا دائما بهذا الجمهور خارج هذه الحدود، ومحتفظا فى تلك المسافة وذلك الخروج عن الشخصية وعليها، بوعى نقدى يتيح للمشاهد الفرصة كاملة لعرقلة الاندماج المستكين القاصر، وإحلال نشاط فكرى نقدى تسمح له بالتأمل وإعادة النظر والفهم والمناقشة، كما تتاح للمؤلف الفرصة لإعلان موقفه الصريح من شخصياته ومواقفهم..

.. فحين يباعد بين (شرف الدين) ودوره يقول:

"لاشك أن تلميذ ابن خلدون إذا وجد، كان يحاوره عن زمانه وزماننا أيضا، ولهذا، لاغضاضة إن ساعدناه على صياغة شكوكه وبلورة أفكاره".

ومن بين ثلاثين شخصية داخل المسرحية، خص سعدالله سبع شخصيات فقط يمثلون رجال الدين والعلماء بأسلوب الإبعاد والعزل، وتكنيك التباعد وهم (التادلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى، شرف الدين، دلامة، المؤرخ) وهو التوقف المقصود أمام دور المثقف وفعاليته التاريخية فى محاورة زمانه وعصره.

مشهد الحكي

مرحباً سعدالله*

فاتحة للصواب أن يكون سعدالله ونوس أحد الوجوه المكرمة فـــى مهـــرجان القاهرة التجريبى الثانى فهو واحد من أهم رجال المســـرح العربى ليس باعتباره كاتباً مسرحياً فحسب بل كمؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

الكـــتابة المســـرحية حـــوار متنامٍ يديره سعدالله عبر حركة مـــتفاعلة جدلـــية مـــع الآخرين (مبدعين وجمهوراً).. إنها الأفق المفـــتوح والممارسة الديمقراطية داخل النص المسرحى.. أو هى على حد تعبيره ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، كما أنها على المستوى الفنى شرط لتجاوز الخطابة والتلقين.

والتجريـــب شرط آخر لا غنى عنه فى مسرح سعدالله ونوس فهـــو ككاتـــب يـــرفض إغلاق النص عليه تاركاً هوامش مفتوحة ومســـاحات للحرية لكل العاملين معه. فالنص المسرحى لا يكتمل إلا ببحـــث إخـــراجى مبدع وبحث تمثيلى مبدع.. بل إن التجريب شرط لاستقامة العرض المسرحى.

---

* جريدة الأهالى – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٨م.

وإذا كـــان الحـــوار الديمقراطي والتجريب سمات أساسية فى إبـــداع ســـعدالله ونوس فإن البدء من الجمهور هو جوهر ظاهرته المســـرحية بـــل هـــو جوهر كل ظاهرة مسرحية حيث إن تحديد الجمهـــور بدايـــة يعنى موقف المسرحي والمسرح، وموقعه على خـــريطة الصراع الاجتماعى وهو أيضاً ما يحدد دوره فى إحداث التغير.

لست فى حاجة إلى تقديم سعدالله ونوس للجمهور المصرى.. تعـــرفه مســـارح الثقافة الجماهيرية عبر محافظات مصر شمالاً وجـــنوبا، قدمـــت العديـــد من مسرحياته (الملك هو الملك/ رأس المملـــوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان) والأخيرة قام بإخراجها فى عـــرض تجريبى شديد التمايز د. هناء عبد الفتاح منذ عامين (فى قاعة منف).

وتعـــرفه أيضاً فرق هواة المسرح ومسارح العمال ومسارح الجامعات التى قدمت معظم نصوصه (الملك هو الملك (حفلة سمر مـــن أجـــل ٥ حزيران/ سهرة مع أبى خليل القبانى/ رأس المملوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان).

وأخيرا على مسرح السلام قدم المخرج مراد منير (الملك هو الملك) بعد اجتهاد إخراجى طويل على مسرح سعدالله ونوس عبر قصور الثقافة وبرغم حدة تدخلات مراد الإخراجية إلا أن العرض المسرحى كرؤية وموقف مسرحى ظل شديد الانتماء إلى مشروع سعدالله المسرحى وخطواته التجريبية.

سـعدالله ونـوس تمامـاً كمحمـود ديـاب لم تتناوله كثيراً المؤسســات المسرحية والفرق المحترفة.. وهوموقف متسق تماماً فمســرح ونـوس لـم يكـن يوماً مسرحاً سلطويا ولا رسمياً ولا مؤسسيا بل أفقا مفتوحا للشمس والحرية.. واهتمام الشباب والهواه وفنانى الأقاليم بمسرحه تأكيد لدور هذا المسرح ووعى بوظيفته...

سعدالله ونوس مرحبا بك فى القاهرة.

الفرجة فى مسرحية
"الفيل يا ملك الزمان"*

بــرغم أهمية تقديم المؤلف المسرحى السورى سعدالله ونوس على المسرح المصرى إلا أن تجربة تقديم مسرحيته الفيل يا ملك الـزمان فى افتتاح معمل منف المسرحى التجريبى بمديرية ثقافة الجـيزة وضـعنا أمام تجربة إخراجية بالأساس تستعيد المسرحية لـيس كنص جاهز بل كنص لم يجهز بعد.. خاصة وأن المشرف على التجربة ومخرج العرض د. هناء عبد الفتاح قد أكد بداية أن المسرحية ليست سوى عمل تطبيقى مرحلى من أجل إعداد ممثليه إعـداداً خاصاً متميزاً وفق مختلف المناهج التعليمية خاصة منهج المســرحى البولندى (جرتوفسكى) صاحب أهم تجربة معملية فى مسرح القرن العشرين.

كـل شـىء فى التجربة فى اتجاه خلق نمط جديد من الممثل تـتحطم خلاله أساليب الأداء التقليدى وتتحول إلى عناصر اللعبة المســرحية من موسيقى إضاءة ديكور ملابس إكسسوار بل ومن

* جريدة الأخبار – القاهرة – ١٩٨٦/٩/٢٥.

قبل النص المسرحى إلى عناصر مكملة توظف من أجل أن تصبح أداة من أدوات الممثل.

يبدأ العرض ببعض التدريبات الصوتية وبعض تمرينات اللياقة البدنية والفنية فنرى تركيزاً شديداً يدخل فيها الممثل فى معايشة اللحظة وتتحول خلالها الأيدى والجسد إلى أشكال مختلفة شجرة فأس، بندقية، زهرة.. إنها محاولة للصياغة المسرحية من داخل الحركة من أجل خلق حالة روحية لدى الممثل والوصول به إلى أقصى درجات العرى الداخلى.

كل ذلك يتم أمام المشاهد من أجل صياغة لحظة جماعية تحقق التواصل بين الممثل والمتفرج..

لكن ذلك لم يحدث تماماً فلم يستطع المتفرج أن يدخل فى الحالة نفسها ويندمج مع الممثل فى الطقس الذى يحتويه.. بل أن الكثيرين اعتبروا أن مشاهدة هذه التدريبات ليست سوى نمرة مسرحية أو أكذوبة أو نوع من الغوص فى التيارات الفكرية الغربية ومحاولة تطبيقها على واقع مختلف.

وعلى مستوى العرض المسرحى استطاع هناء عبد الفتاح أن يصوغ من مجموعة ممثلين يقف معظمهم على المسرح للمرة الأولى حركة تشكيلية جمالية متميزة؛ فالجسد يمتزج بالكلام ويحول إلى علاقة داخلية حملت معها إمكانية تحرر الجسد.. مجاميع الممثلين تتحرك ككتلة واحدة صلبة قوية لا تبحث عن سرقة الضوء لمصلحة بطل ما وفى الوقت ذاته استطاع المخرج أيضاً أن يؤكد على تميزات الفرد داخل الكتلة البشرية المتحركة ليكون المشهد المسرحى هو البطل الوحيد داخل العرض.

رؤى الفيل المتعددة

"الفيل يا ملك الزمان" هى أول تقديم لسعدالله ونوس فى القاهرة، قدمها المخرج هناء عبد الفتاح فى الموسم المسرحى (١٩٧١، ١٩٧٢) لفرقة الشرقية المسرحية بمدينة (الزقازيق).. بعدها بخمسة عشر عاماً قدمها مرة أخرى لفرقة منف التجريبية بالجيزة ثم قدمها ثالثاً كمادة للإلقاء لطلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت عام ١٩٨٧.

وبرغم انشغال هناء عبد الفتاح بالبحث عن أسرار عبثية فيل الملك فى تحطيم الرعية وتدمير بيوتها وقتل أطفالها فقد اختلفت الرؤى الثلاث فى تناول النص بحجم النضج الفنى والفكرى للمخرج والذى انعكس بالضرورة على الوعى بالنص.

ففى عرض الشرقية لم تكن القضية السياسية والسلطة القاهرة ومحاولة التمرد عليها هى التى حكمت الرؤية بقدر ما كانت المشكلة الاجتماعية والبحث عن المكونات والتركيبات الاجتماعية لفئات الشعب فكرياً ووجدانياً للقيام بالفعل والتحرك من أجل التغير. وقف العرض ضد القهر الاجتماعى، وسعى أبطاله فى محاولة تحقيق العدالة الاجتماعية المنشودة.

وفى تجربة هناء عبد الفتاح الثانية للفيل يا ملك الزمان بقاعة منف التجريبية كان ثمة نضج أعمق بحث خلاله المخرج عن مضمون لفيل ونوس متزامنا مع بحثه عن إطار تشكيلى يخلق هارمونية تتوحد فيها مفردات العرض المسرحى.. اقترب العرض أكثر من ونوس فى رؤيته السياسية، أصبح الفيل مسيسا يقوم بالفعل الدرامى الدامى بوعى منه للقضاء على قيمة تسعى للتحرر.. ولم يكن التحرر عند الرعية بمثابة تحرر من الخارج بقدر ما كان سعيا للنضوج سياسيا من الداخل حتى يتمكن الشعب من التحرر من مأساة القهر.. لم يعد الأمر مجرد استسلام للواقع المتاح كما كان فى الرؤية الأولى لفرقة الشرقية ولكن كان وعيا بالتخطيط والتغير وقصدا فعليا لإثارة الجماعة الرعية للتحرك.. ولهذا كان التأكيد بالعرض على مشاهد التدريبات.. وقد أضاف المخرج إلى المسرحية ولشخصيات سعدالله شخصية (الفتاة الخرساء) لا لمجرد وضع حلية زخرفية ميلودرامية ولكن لإظهار التناقض الحاد بين صراخ الكلمة الأخرس والبحث عن صمت اللحظة المعبر.. لقد عرت هذه الشخصية (الخرساء) الشعارات من فحواها .

وفى بحثه المتزامن عن إطار تشكيلى وسينوغرافية مختلفة للعرض حول المخرج الممثلين وأجسادهم إلى عنصر تشكيلى إنهم يشكلون الفراغ المحيط بهم ممرات وأعمدة ذهبية ونافورات مائية.

وفى الرؤية الثالثة للفيل بمعهد المسرح بالكويت أدخل المخرج (الفيل) فى المعمل التجريبى استنادا إلى رؤيته للنص

كدرس ومادة جيدة وعملية لفن الإلقاء المسرحى من خلال التدريبات التى تقوم بها الجماعة لتنظيم صفوفهم وتنسيق أصواتهم بهدف إعلان الشكوى الجماعية أمام الملك.

... ...

لم ينشغل هناء عبد الفتاح وحده بفيل سعدالله فقد حظى هذا النص بمعالجات مختلفة على المسرح المصرى قدمتها فرق الثقافة الجماهيرية فى أكثر من محافظة من خلال ٦ فرق مسرحية، وقدمتها فرق الجامعات المصرية وفرق الهواة..

ولعل تجربة المخرج حسام عطا لأطفال أسيوط تعد من التجارب المهمة فى تناول هذا النص بما سمح بالسؤال: لماذا الفيل للأطفال؟ بينما هو يقتل ويدمر طوال المسرحية..؟

كانت إجابة حسام عطا بسيطة فالمسرحية لا تطلب منا أن نكره الفيل بقدر ما نكره خوفنا الداخلى من صاحبه الملك.. كما أن المسرحية تتفق مع تصور معين لمسرح الأطفال يخرج بالأطفال وفنونهم من أشكال النصح المباشر والتلقى السلبى إلى محاولة الفعل والمشاركة الإيجابية.. التزم المخرج بالنص لم يحذف سوى بعض المفردات الصعبة والحديث المفزع عن أحشاء الموتى الذين قتلهم الفيل.. أما الإضافة فقد وضع النص بين مقدمة وخاتمة غنائية هى الركيزة الأساسية للرؤية الإخراجية فالمغنى هو الذى يدرب الأطفال خاصة وأن المخرج ألغى النهاية الصادمة فى النص الأصلى فاتحا الحوار مع جمهور الأطفال ليصوغوا هم بأنفسهم شكل النهاية..

تتوالى الأسئلة ما الفيل؟ ما الظلم؟ ما الخوف؟ ما الحرية؟ لو أتكم مكان أهل البلدة فماذا تفعلون؟

وفي كل ليلة يجيئ الفعل المتوقع حين يصعد الأطفال المتفرجون إلى خشبة المسرح ليهتفوا ضد الفيل دون الخشية من الملك.. وهو ما ينتهي بتعديل الملك لقراره..

كان لابد أن ينتهي الملك بتعديل قراره.. هذا ما رآه حسام عطا – فلابد أن يكون جزاء الحركة والقدرة على الفعل والمطالبة الشجاعة بالحق هو مكافأة الحصول عليه.. إنه الدرس الأهم للطفل.

الملك هو الملك:
شرط المحبة الجسارة*

وسط حضور جماهيرى مذهل يقدم المسرح الحديث مسرحية "الملك هو الملك" للمسرحى العربى السورى سعدالله ونوس، من إخراج مراد منير.. ولنص "الملك هو الملك" أهميته وحضوره الخاص.. فهو من النصوص المؤسسة فى الحركة المسرحية العربية بما يحتويه من قيم سياسية واجتماعية وجمالية.. وبما يشكله من نضج إبداعى تتحقق خلاله وظيفة المسرح كشكل من أشكال الوعى التاريخى.

لقد حدد سعدالله ونوس فى بياناته نحو مسرح عربى جديد دور المسرح الأساسى - وهنا ينبغى أن ندرك أن تناول إبداع ونوس لا يمكن أن ينفصل عن مرتكزاته النظرية وموقفه الفكرى والجمالى المستند أساساً إلى رؤية مادية للتاريخ.. فهو يصنع مسرحا لأنه "يريد تغييراً، وتطوير عقلية، وتعميق وعى جمالى بالمصير التاريخى لنا جميعاً.

* جريدة الأهالى -- القاهرة -- ٩/مارس/١٩٨٨.

إن - ولــة "التغيــير" هــى مقولة مركزية فى مسرح سعدالله ونـــوس الذى يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.. فهو يطرح المشكلة السياســية علــى المســرح مــن خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية ثم يمضـــى خطــوة أعمــق بمحاولة استشفاف أفق تقدمى لحل هذه المشاكل.. ومن هنا ينبغى على المخرج المتعامل مع إبداع سعدالله ونـــوس أن يبدأ تجربته وبحثه الإخراجى بهذا الفهم وذلك الإطار الــنظرى الــذى يعكــس بالأســاس توجها فلسفياً ورؤية سياسية واجتماعية وجمالية محددة.

ولعــل المحاولات العديدة للمخرج مراد منير فى التعامل مع نصــوص ســعدالله ونــوس كانــت تنطلق دائماً من هذا الأساس الــنظرى – كمــا أن تجربــته مع "الملك هو الملك" والتى امتدت ســنوات مــن الاجــتهاد والتجريب المسرحى على النص.. هى محاولــة مشــغولة بوظيفة المسرح وبرغبة الوصول إلى صياغة جمالية تسعى إلى تحقيق فاعلية راهنة للعرض المسرحى.

وقــبل أن نبحث كيفية تعامل مراد منير مع "الملك هو الملك" فــى إخــراجه الثالث أو الرابع لها نتوقف بداية أمام رؤية سعدالله ونــوس الإبداعــية، ونحاول أن نضع أيدينا على الأفكار الهيكلية للنص:

حكايــة "الملك هو الملك" مأخوذة بالأساس عن حكاية قديمة وردت فــى اللــيلة الثالثة والخمسين بعد المائة فى ألف ليلة وليلة تحــت عنوان "النائم واليقظان".. وهى تحكى قصة مواطن بسيط

حلم بأن يصبح خليفة وتتازعه الوهم والحقيقة فى الوقت ذاته الذى ضاق فيه الخليفة هارون الرشيد ذات يوم.. فقرر أن يمنح رداءه وتاجه وحكمه لمدة يوم إلى هذا المواطن فى لعبة تسرى عنه ضجر الحكم ويعابث فيها البلاد.. ثم تنتهى اللعبة بعودة كليهما إلى وضعه الأول.. ولا يقف سعدالله ونوس عند حدود الحكاية التراثية. ولعبة استبدال إنسان بإنسان آخر، وإنما يحول تلك الفكرة إلى رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار الذى وضعه .. فهو يتدخل بوعى شديد فى نتائج اللعبة ليقدم إنجازه الرائع وإضافاته السياسية المدهشة على الحكاية.. إنه يقدم لعبة تشخيصية لتحليل "بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية" أى داخل المجتمعات الطبقية.. فتاريخ التملك والملكية هو تاريخ التنكر كما تروى الحكايات القديمة:

"ففى قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة أفرادها متساوون، يعملون فى أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخبز كأفراد العائلة.. ذات يوم دب الشجار فى حياة تلك الجماعة.. وانشق عنها واحد من أفرادها.. كان أقوى.. كان أدهى لديهم.. لكنه مزق أملاك الجماعة واستأثر بالحصة الكبرى.. لقد بدل هيئته ووجهه.. وتنكر.. يومها ظهر المالك وكانت أولى حالات التنكر"..

وتمتد سلسلة معقدة من عمليات التنكر الشكلى والجوهرى، والتى تصل ذروتها فى التجريد المحض إلى الملك أو الحاكم الذى يتحلل فى مجموعة رموز هى الثوب والتاج والصولجان والعرش

والحاشية.. تلك العلائم هى وحدها شرط الملك، تستمد فاعليتها من القوى التى تمثلها "**أعطنى رداء وتاجا، أعطك ملكاً**".. ولهذا عندما يستيقظ المواطن "أبو عزة" ليجد نفسه ملكا.. يندمج قطعة قطعة فى رداء الملك وتاجه ويصبح بالفعل ملكاً.. فالنظام هو النظام.. واستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً فى الواقع مادام النظام باقيا برموزه.. ويبقى التغير الحقيقى مرهونا بممارسة سياسية تنضج عبر التناقضات وتتمثل فى فكر جديد ونظاماً جديداً يناهض فكر الملكية الخاصة.

هذا هو درس اللعبة الحقيقى بأبعاده السياسية المدهشة والذى يقدمه المؤلف بأمانة تعليمية تنتمى إلى موقف بريختى.

حافظ المخرج مراد منير على الموقف الفكرى لنص سعدالله ونوس، إلا أن صياغته الجمالية وتدخله العنيف كمخرج هو ما يدفع بالتساؤل حول مدى مشروعية ما أحدثه وحول جدوى تأثيراته اعتمد مراد منير إعداداً مسرحياً للنص الأصلى حذف خلاله بعض العبارات والمشاهد، وأضاف الكثير إلى حد قيام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة نص عامى مواز للنص الأصلى المكتوب بفصحى راقية.. وهو الأمر الذى أحدث التباساً على مستوى اللغة.. وبدا التباين واضحاً بين لغتين تتكلمان بمنطق واحد، وتختلفان كلغة مسرح.

تركزت الإضافات التى أحدثت على النص فى العبارات النثرية، والنكات الشعبية وفى كتابة الأشعار المغناة.. وقد بدت العبارات النثرية زوائد غير مشروعة، مقحمة بصورة غير جمالية

على نص يتميز بمنطقية محكمة وتوازن دقيق فى علاقات البناء.. وأثـارت الأغانى مشاكل أخرى، بل هى منطقة العرض الخطرة بمـا حملته من تناقض حاد.. فعلى حين أن إدخال الغناء كعنصر إبداعى على النص كان إضافة واعية وظف خلالها صوت محمد منـير كـراو بصـورة جيدة، حملت معها تحريضية مباشرة هى تعمـيق لفعل المسرحية الثورى.. وحملت أيضاً وعى الانتماء إلى أسـلوب بريخـت التعليمى حيث أسهمت الأغنية بشكل أكبر فى إحـداث تأثـير التغريـب مـن خلال مقاطعتها المستمرة للحدث والتعلـيق علـيه بصورة شديدة الدلالة.. بل إن الحضور الطاغى والجمـيل لصـوت محمد منير – فى ذاته – شكل مقاطعة خاصة أسـهمت أيضاً فى تعميق التغريب داخل العرض، وإتاحة الفرصة لـدى المـتفرج للـتأمل والتفكير.. لكن الغناء فى ذات الوقت.. ووجـود محمـد منـير كحضـور مستقل هو نفسه ما أوجد تلك المسـاحة الخطـرة وذلـك التناقض حيث بلغت الأغانى مداها، وأسـرف المخـرج فـى اسـتخدامها بصورة تجارية تتطلع إلى جماهيرية تنتظر صوت المغنى.

ومـع اختلال المساحة بين الرواة والحكاية لحساب الأغنية، اندفـع نجـوم المسرح الكبار للبحث عن أنفسهم بمحاولة الخروج المسـتمر على النص وهو ما يحتاج إلى وقفة شديدة من المخرج حـتى لا نفاجـئ بعـرض آخر ينفلت فيه الجميع، خاصة بعدما فوجئنا بنص آخر انفلت فيه المخرج..

صـــلاح السعدنى انسب اختيار لشخصية "أبو عزة" بحضوره ووعيه الشديد.. إن مشهد التخيل الذى يدير خلاله السعدنى حوارا وهمــيا بينه وبين "الشيخ طه وشهبندر التجار" من أروع المشاهد الإبداعــية التى تكشف عن حساسيته كفنان وأدائه البارع وطاقته الجســدية والتعبيرية الهائلة.. لكنه أيضاً يظل أكثر نجوم العرض خــروجا حــتى على طبيعة الارتجال التى قد يسمح بها الدور.. حيــث أسرف فى البصق والسباب بصورة مفسدة يشاركه فى ذلك حسين الشربينى بكل إمكاناته الفنية الكبيرة.

لطفــى لبيـــب حاضـــر الذهن والحركة وأكثر فنانى العرض انضـــباطا.. شعبان حسين دور الوزير "الداهية" لا يتفق وطبيعته، فايزة كمال بساطة فى الأداء وطاقة من الحيوية بينما أربك وجود حياة الشيمى وسط مجموعة من النجوم المحترفين المتميزين شكل أدائها: محمد منير لم يستطع "كممثل" الخروج عن طبيعة أدائه فى أفــلام يوســف شاهين حيث مخارج الألفاظ ضائعة، لكن ذلك لم يؤثــر كثيرا على حضوره الرائع على المسرح.. كما قدم العرض مجموعة من الوجوه الفنية الجيدة.. مجدى فكرى، ناصر شاهين، صلاح حفنى.

امــتلك مــراد منــير خشــبة المسرح تماما بحسه التشكيلى المتمــيز، مجــتهدا فــى تقديــم حركة دقيقة مدروسة بعناية، كما استخدمة ببراعة الديكور البسيط الموحى لسوزان أمين.. إن قطعة الديكور التى هى العرش تتحول ببساطة متناهية إلى مخدع الملك، ثم تتحول هى نفسها فى نهاية العرض إلى ترسانة حربية.

إن مشـــهد النهاية وهو إضافة أخرى إلى النص الأصلى يظل مـــن أقوى المشاهد الجمالية بالعرض على مستوى التشكيل وعلى مســـتوى الدلالـــة؛ حيث يتحرك العرش بالملك والحاشية الممسكة بالبـــيارق الخضراء، مسددة فى شكل حراب أو مدافع.. تتقدم تلك الترســـانة الملكية المسلحة بصورة تشكيلية ملتحمة ورهيبة رمزاً لســـطوتها وإرهابهـــا.. تزحف ببطء إلى أمامية المسرح لمواجهة انتفاضـــة الـــثوار المتمثلة فى مجموعة الرواة والتى تواصل مع أنفاسها الأخيرة أغنية الثورة والشعب التى ليست تموت:

ياموا ويل الهوى.. ياماموليا

طعن الخناجر.. ولا حكم الخسيس فيّا

التاج فوق رأس سعدالله*

ليست مصادفة و لا مجاملة أن يخلع صلاح السعدنى التاج من فوق رأسه ليضعه فوق رأس سعدالله ونوس.. فى هذه الانتقالة إشارة دالة إلى انتساب عرض (الملك هو الملك) – بكل مغامرات فريقه – إلى أسئلة سعدالله ونوس الفكرية و السياسية و الجمالية.

فهم المخرج مراد منير وظيفة المسرح تماماً كما حددها سعدالله ونوس (**تطوير عقلية، وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا جميعا**).. وانطلق من السؤال الجمالى ذاته؛ حيث المسرح لعبة وفرجة ممتعة واحتفال جماعى حى وحيوى.. وحيث المسرح للجماهير يلتحم بها فى علاقة جدلية تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ منه وتعطيه فى أقصى فاعلية ممكنة.

وانطلق مراد منير من فهم سعدالله ونوس للمسرح كحوار مستمر، ومشروع متواصل لا يطرح شكلاً نهائياً ولا يقدم صيغا جاهزة بقدر ما يقدم محاولات للعمل والتجربة.. أدرك مراد منير جيداً أن أفضل فهم لمسرح سعدالله ونوس، بل أفضل استحقاق

* جريدة المنصة – مهرجان دمشق المسرحى – دمشق ١٥ نوفمبر ١٩٨٨.

للعمل على نصوصه المسرحية هو أن يتجاوز النص المكتوب إلى فضاء البحث والابتكار؛ لتكتمل بخطواته الإخراجية تجربة البحث المسرحي.

هـذا الفهم أو هذه المحاولة التى قدمها المخرج وفريق العمل فى (الملك هو الملك) هو ما يطلبه سعد الله ونوس نفسه عند تناول أعمالـــه، الـــذى سبق وأن أشار إليه مؤكداً أنه فى كل مرة يتناول فـــيها أحـــد المخرجين واحدة من مسرحياته دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية.

ويـــنطلق عـــرض (الملك هو الملك) أيضاً من فهم المسرح كعلاقـــة حـــية ومتشابكة.. ليس فقط بين العرض والجمهور، بين الممـــثل والمـــتفرج، ولكن أيضاً بين الممثل والممثل الآخر، بين الممثل والمخرج، بين الممثل والمخرج والمؤلف.. علاقات حوار مســتمر تتســم بوضـــوح الـــرؤية والموقف، كما تتسم بالحماسة والانسجام..

(ليـــته يفرح سعدالله) عبارة يومية يرددها فنانو المسرحية فى كل ليلة عرض بالقاهرة يختم الجمهور على نجاحها. علاقة ممتدة ومتواصـــلة حـــتى أصبح كل الرعب من العرض فى دمشق ألا يرضى سعدالله .

بهـــذه المعانى والدلالات يصبح عرض (الملك هو الملك) فى مجملـــه العام هو النموذج الطيب للمشروع المسرحى الديمقراطى الـــذى يسعى لتأسيسه سعدالله ونوس، وهو التجربة المسرحية التى يكتبها وفى ذهنه اكتمالها.

هذا هو الإطار العام لتجربة المسرحية فى عرض (الملك هو الملك) كما أخرجها مراد منير نتبقى المغامرة على مستوى الصيغة الجمالية التى طرحها المخرج بما تثيره من أسئلة وإشكاليات.

إشكالية فى اللغة المسرحية من خلال النص الموازى لنص المؤلف والمتمثل فى أشعار أحمد فؤاد نجم.. فإلى أى مدى أحدثت العلاقة بين الفصحى والعامية حركة جدلية فاعلة داخل العرض؟

إلى أى مدى تكافأت العلاقة بين الفصحى العذبة الراقية فى نص (الملك هو الملك) والعامية الشعبية، بل السوقية أحياناً (بشرط سياقها المسرحى)؟

إلى أى مدى نجح الغناء فى تعميق الوعى وليس سرقته من اندماجية ساحرة؟ بل إلى أى درجة شكل صوت محمد منير. بكل جماله وحضوره وجماهيريته الطاغية مصدر الخطورة على العرض؟

ليست هناك إجابات دقيقة فى عرض هو مجموعة من العلاقات المتشابكة الحية.. لكن هناك ـ بلاشك ـ أسئلة عديدة تثير الارتباك وتطرح النقاش والاختلاف، وتنهش الذاكرة وتعمق الحوار وتواصله.

طقوس الإشارات والتحولات

بين حرية (بيروت) ... وحرية (القاهرة)*

ليس وحده الاختلاف الجمالي هو الفارق بين قراءة المخرجة اللبنانية نضال الأشقر لمسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) وقراءة المخرج المصري حسن الوزير لنفس المسرحية .. لكنه الفارق بين مدينتين أو هو الفارق بين حريتين.. فبينما قدم العرض اللبناني حرية الجسد وانعتاقه بعمق وجرأة تنتمي إلى النص، همش الصراع السياسي والديني متجنبا الإشارة إلى هوية الشيخ قاسم (مفتي الديار الشامية) .. وعلى العكس قدم العرض المصري قراءة جريئة ومواجهه شجاعة للمؤسسة الدينية والسلطة السياسية، لكنه حرص على تغطية جسد سوسن بدر (التي لعبت دور الماسة) بجوارب ثقيلة أسفل بدلة الرقص.

* جريدة الأخبار ٥/١٩٩٧.

١ – مساء جميل.. يا سعدالله

مساء جميل يا سعدالله.

"طقوس الإشارات والتحولات" نصك المسرحى الأهم، الأشد عمقـا وإنسـانية، نصـك الحـرية فى القاهرة.. المسرح القومى المصرى، ومسرح المدينة ببيروت، يصنعان معاً احتفالهما المبهج بك.

هل ثمة مفارقة؟

هل نذكر الموت.. يلاحق أجمل ما فينا؟

كان مساءً جميلاً...

فلـيس سـوى أن نذكـرك ونفرح، نذكرك ويحتشد المسرح بجمهور أصابته البهجة والجدية، نذكرك بما يليق بك واجتهادك.. هكذا احتدت المناقشة بعد مشاهدة العرض..

الفـنانون المصريون أصابتهم الغيرة والزهو بأنفسهم فراحوا يجـرون مقارنـة لصالحهم مع أداء الممثلين اللبنانيين.. الكثيرون اخـتلفوا حـول الفنانة نضال الأشقر، حدود اجتهادها الإخراجى ورؤيتها المشهدية، الكثيرون فرحوا، والكثيرون استمتعوا..

وغمرت الحالة المسرحية الجميع.

... ...

مـثل كـل نصوصـه المسرحية يبدأ سعدالله ونوس (طقوس الإشـارات والـتحولات) مـن الحكاية.. حكاية صغيرة أوردها المجـاهد فخـرى الـبارودى فى مذكراته، روى فيها كيف اشتد

الخلاف بين مفتى الشام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ونقيب الأشراف وكيف تجاوز المفتى الخلاف الخاص لإنقاذ النقيب.. لتبدأ المسرحية من أصطياد الجسد حين يباغت قائد الدرك نقيب الأشراف فى مجلس أنس مع الغانية (وردة) فيسوقهما عريانين فى طرقات المدينة، ويزج بهما فى السجن، لكن غريمه مفتى الشام يصمم على إنقاذه من الورطة حفاظا على هيبة الدولة ورجالها، فيقوم باستبدال الغانية (وردة) فى السجن بزوجه نقيب الأشراف (مؤمنة).. تشترط (مؤمنة) الطلاق، لتبدأ تحولاتها نحو هاوية تراودها.. وتختار اسم (الماسة) بعد أن تتحول إلى غانية.. يفارق سعدالله المكان (دمشق) والزمان (القرن ١٩) ليغوص فى نوازع وأهواء الشخصيات واختياراتها.. ومن مفهوم امتلاك الجسد للحقيقة، يتأسس النص، ويتأسس العرض أيضاً.

هاجس المدينة:

التزمت نضال الأشقر بالنص لكنها قامت بتحويل بعض مشاهد العامة من الناس إلى العامية اللبنانية.. وحذفت بعض الألفاظ بدعوى توجهها إلى جمهور عام لن يحتمل جرأة اللفظ وحدة مواجهته، فاكتفت باسم (قاسم) دون إشارة إلى وضعيته كمفت للشام وقاضى القضاة.. مثلما أغفلت الإشارة إلى (علوم الدين) فى حديث زوجة نقيب الأشراف عن (ألف ليلة وليلة) وكيف تطرى قراءتها علوم الدين، التزمت نضال تماما برؤى النص، دون سعى للاشتباك مع أسئلته والتحاور معها.. فقط قدمت

إضـــافة حركية فى نهاية العرض، حين تمسك (الماسة) بيد أخيها؛ لتعجل بغمد الخنجر فى صدرها، مؤكدة أن لا أحد يستطيع قتلها، بعد أن تحولت إلى هاجس وحكاية وأمثولة.

جـــردت نضـــال الأشـــقر خشبة المسرح من كل إشارة إلى المكـــان والزمان.. لا شئ على المسرح، فقط مشربية هى عنصر أساســـى فـــى العمـــارة العربية، تطل كإشارة ورمز لثنائية تحكم الـــرؤى والعلاقات.. فمن خلالها يرى المرء الخارج من دون أن يـــراه أحد.. الثنائية نفسها بين المظهر والمخبر التى افترست وجه المديـــنة، وكانـــت إشارة لتحولات الشخصيات فى صعودها نحو إقدارها.

لا شـــئ علـــى المسرح، لا قطع ديكور، لا إكسسوار، فضاء مفـــتوح للـــتأويل والاحتمال. خطوط مربعة فوق أرضية المسرح أشـــبه بـــرقعة الشطرنج أو رقعة الحياة، تتبادل فوقها الشخصيات حكاياتهـــا وتستسلم لمصائرها.. الكل متورط داخل الحكاية، والكل يـــتأملها أيضاً.. هكذا يشهد الجمهور تحولات الممثل أمامه، كيف يخـــرج مـــن دوره والإيهام به، وكيف يعود إليه، كيف ينتقل من الضـــوء إلى الظل وهو ما منح المسرحية إيقاعا مشهدياً عصرياً، كسرت به المخرجة كل تقليدية مميتة. أضفت الإضاءة وانعكاسات اللـــون علـــى شبابيك المشربية، أجواء طقسية أكدتها أزياء الفنانة عزة فهمى بتصميمها البديع وطابعها السحرى المنسوج من نوازع وأهواء كل شخصية.

بثقة شديدة، تدرك قيمة النص وإبداعها، وتراهن على العلاقة بالجمهور، واصلت نضال الأشقر تقديم المسرحية كاملة فى فصل واحـد. أكـثر من ساعتين فى إيقاع متماسك متدفق، ساعده قدرة الممثليـن على الغناء والإمساك بالإيقاعات واللياقة الجسدية والتى اعتمدتها المخرجة كنقطة انطلاق فى تصميم حركة العرض.

جولـيا نصار (مؤمنة / الماسة) وكارول سماحة (وردة) هما توهـج العـرض وحيويـته.. تسـقط جولـيا بحركتها الطقسية، وخطواتها الإيمائية الجريئة، كل الأقنعة عن الروح لتصعد بالجسد نحـو حريته.. لأقدامها العارية إيقاع خاص على خشبة المسرح، الأيـدى فى حركتها المتراوحة بالوشاح الأسود، والأقدام العارية بحسـم، تلامـس أسطحاً لا تميد بها.. حركة تصوغها المخرجة وإبداع جوليا بدقة جمالية متعددة الدلالة.

فـنون مـن الأداء تقدمهـا كارول سماحة قدرة على الغناء الجميل وامتلاك الإيقاع وليونة الحركة ونعومة الأداء والحضور.

وبحجـم تمايـز شخصية (العفصة) فى النص، يضيف حسن فرحات عمقاً إنسانياً بأدائه للشخصية ويصنع لحظة موت متألقة.. إنـه يشف، يقف على أطراف أصابعه يحاول الطيران.. إنه شبيه (بالماسة) التى تحلم هى الأخرى بالتحليق عالية، خفيفة كالريشة.

خـارج الإيقـاع الحافل، يبهت أداء كثير من الممثلين، ويفقد العـرض كثـيراً بضعف الأداء التمثيلى للشخصيتين الجوهريتين بالـنص (المفـتى) و(نقيب الأشراف) خاصة فى المشاهد الأولى كـيف يقـوى أنطـوان حجـل علـى تفريغ شخصية المفتى من

تناقضاتها وجموحها.. كيف يلقي عليه بالماء البارد هو الذي نزع مكانته الاجتماعية والسلطوية ليتبع هواه إلى آخر مدى؟!!

٢- أكثر جرأة .. أكثر ارتباكا!*

مرة أخرى تقدم "طقوس الإشارات والتحولات" لسعد الله ونوس في القاهرة .. في المرة الأولى قدمتها الفنانة نضال الأشقر وفرقة مسرح المدينة ببيروت منذ ٤ أشهر على المسرح القومي.. واليوم يقدمها مسرح الهناجر بفرقة مصرية من إخراج حسن الوزير .

وإذا كان العرض اللبناني .. همش الصراع السياسي والديني بارتكازه على رؤية نسوية ، لعبت فيها المرأة الدور الأهم في سعي النص إلى الحرية .. فقد أكد العرض المصري رؤى النص الصدامية مع الثابت واليقين والنهائي ، وكان الأكثر جرأة في فضح آليات التعامل داخل السلطة .. هكذا منح العرض المصري البطولة كاملة للشيخ "قاسم" مفتي الديار الشامية بالقرن التاسع عشر ، كاشفا بفهم عميق عن أشكال المكر والتواطؤ في ممارسات رجال الدين والساسة. فكك بيتر الحلفاوي شخصية المفتي ؛ كشف بوعي عن تحولاتها الصعبة .. المظهر القوي الراسخ ، والأعماق الممزقة بالنوازع والأهواء . وفي مشهد أكثر جرأة ، يقف المفتي على سجادة الصلاة ؛ مترددا يشكو إلى الله ضعفه وفتوره نحو الصلاة بينما صوت "الماسة" يلاحقه ويعصف

* جريدة الأخبار ١٩٩٧/٨.

بـــه ، لـــيخر راكعـــا منهارا .. إننا نكاد نلامس الانهيار النفسي والتهدم الجسدي في أداء الحلفاوي اللافت .

بـــرغم تلك الجرأة والصدامية الواضحة مع رجل الدين ، فقد ارتبكـــت رؤيـــة العـــرض أمام الحافة التي أوقف عليها سعد الله ونـــوس شخصـــياته المســـرحية خاصة الشخصيات النسائية ، فلم يستطع المخرج التعامل مع تلك التركيبة الصعبة للشخصيات فجنح إلى نوع من القراءة الأخلاقية والحكم القيمي .

يكشـــف النص عبر إشارات مختلفة عن تحولات في مصائر شخصياته، "مؤمنة" زوجة نقيب الأشراف حبيسة البيت والمشاعر المختنقة الخانقة، تتحول إلى غانية ، وتختار لها إسم "الماسة" كان القـــبض على زوجها "نقيب الأشراف" في خلوة مع الغانية "وردة" إشـــارة لها لتخلع زيف حياتها ماشية على حافة هي الهاوية بحثا عن حريتها...

ويكشـــف "العفصة" عن حقيقته كرجل شاذ مجاهرا بنقيصته، لكـــنه ينـــتحر حيـــن يواجـــه بزيف المجتمع الذي يحكمه الكذب والادعـــاء .. يقبله حين يتوارى في ازدواجية "المظهر والمخبر" ويرفضه حين يكون حقيقته .

ويذهـــب عبد الله نقيب الأشراف في الدنيا ومتاعها ، متحولا إلـــى رجـــل صـــوفي يبحث عن جوهر الحقيقة والفناء في الذات العليا.

يرتبك المخرج حسن الوزير أمام تلك التركيبة ويربكنا أيضا أمـــام تلقـــيها ، فـــبعد مشـــهد انتحار "العفصة"يقدم مشهدا ساخرا

الأب في صورة جليلة ووقورة وموضوعية ، وهي صورة معاكسة لتلك الصورة التي دفعت بالابنة إلى الهاوية .. ولولا النص الرائع ، وحساسية أداء سوسن بدر "مؤمنة / الماسة" وقدرتها على الكشف عن مكنون الشخصية وتطورها، ترددها وحسمها ، لانتهى الأمر إلى إدانة الشخصية .

مشاهد عباس والعقصة "خالد الصاوي، خالد صالح" من أقوى المشاهد بالعرض ، في ذلك العنف والقوة التي يمارس فيها خالد الصاوي "عباس" وضوحه ودفاعه عن ألا يكون مخبر ومظهر ، وفي ذلك التمزق الذي يعانيه خالد صالح:العقصة" حتى يجاهر بحقيقته و الانتحار .

لجنازته ، حيث يشيعه الشواذ ، مشهد يسقط في تعليقه الكاريكاتيري شفافية شخصية العفصة ومغزى ودلالة الحقيقة التي جاهد لكشفها.

وبنفس الرؤية الأخلاقية المحافظة يقدم المخرج الحب بين الخادم والخادمة كنموذج للبراءة المفتقدة داخل علاقات المدينة ، في تجوالهما الصامت طوال العرض تعليق على كل إشارة وكل تحول ، وفي إنهاء العرض المسرحي بهما ، يطلان بمصباحهما وبراءتهما على عتمة المدينة وخوائها ، رؤية ساذجة تفسد مغزى تحولات الشخصيات إلى الحقيقة ، وتجنح إلى تبسيطية تضع العرض بأكمله بين قوسين.

أكد هذا الارتباك تلك السوقية التي منحها المخرج لأداء وردة "وفاء الحكيم" بمبالغتها الحركية وألوان ملابسها المتنافرة : وبرغم أن وردة شخصية غير متحولة داخل النص إلا أن تقديمها بتلك الصورة وضعنا دائما في القاع ،وفي الحسية المباشرة ،دون بحث عن مستويات أخرى هي عمق النص ودلالته.

تلك الرؤية المحافظة، حرص فيها المخرج على أن ترتدي الشخصيات النسائية الجوارب الثقيلة "الإسترتش"تحت الملابس ، تلك الرؤية هي ما أربكت شخصية الماسة "سوسن بدر " وحدت من إنطلاقاتها ، وتكسيرها الجامح للسائد والمألوف خاصة مع حذف المخرج لمشاهد الناس في السوق وتأثير التحولات المدوية على المدينة، ومع حذفه لمشاهد والد الماسة في علاقاته بأبنائه الكاشفة عن حجم التردي والتمزق .. إن المخرج يقدم شخصية

منمنمات تاريخية:

امتحان الصواب.. أم امتحان الخطأ؟!*

مـرة أخـرى يتكرر الاختلاف الحاد على خشبة المسرح مع نصوص الكاتب المسرحي سعدالله ونوس.. فعلى المسرح القومي بالقاهـرة، تعـرض حاليا مسرحية 'منمنمات تاريخية' من إخراج عصـام السـيد، في رؤية شديدة الالتباس، لاندرى إن كان يمتحن الصواب فيها أم يمتحن الخطأ؟!.

هـل هـى طبـيعة النصوص المسرحية لسعدالله ونوس في مرحلـتها الجديـدة، لاستكشاف الصواب، وتأمل الإشكاليات التى يطرحها بقدر كبير من التركيب، وتعدد المستوى والبناء، كما فى اغتصـاب، يـوم فى زماننا، منمنات تاريخية ، طقوس الإشارات والـتحولات... أم أنهم المخرجون المسرحيون فى تناقضاتهم مع شروط النص ورؤاه؟!.

فى اغتصاب التبس سعدالله ونوس، وهو يحول نص الأسباني بايـرو بايـيخو القصـة المزدوجة للدكتور بالمى، إلى مسرحية محورها الصراع العربى الإسرائيلى ثم التبس أكثر جواد الأسدى

---

* مجلة اليسار - القاهرة - ابريل ١٩٩٥.

عندما قام بإخراج النص للمسرح الوطنى الفلسطينى، وبدا التباسه مضطربا، فى تغيراته المتتابعة، وحسابات الحذف والإضافة التى قام بها داخل المسرحية، فى كل بلد عربى، قدم فيه مسرحية اغتصاب.

وفى منمنمات تاريخية (أول إصدارات سعدالله ونوس فى القاهرة - دار الهلال ١٩٩٤).. تعددت مستويات القراءة، وتداخلت الأحداث فى جدارية غاب خلالها المشهد المحورى، لتتساوى الأجزاء أو المنمنمات فى الحضور أو فى الغياب.. ولتكتمل رؤى الهزيمة.

هى إدانة لعصر ولبنية فكرية تتضاءل فيها أعمال العقل، ويتراجع الاجتهاد، وينطوى عقل الأمة على التعصب والتقليد والاتباع.. فالكل (تتار) داخل نص سعدالله.. عساكر تيمور لنك فى حصارهم لمدينة دمشق عام ٨٠٣ هـ، أو فقهاء وعلماء وأعيان المدينة الذين هزموها من قبل الهزيمة والمجزرة واقتحام التتار لها.

لم يستطع عصام السيد التخلص من (ميكانيزمات) عمله الطويل فى المسرح التجارى، فأضاف بضع رقصات استعراضية لا مبرر لها، ولا حاجة للعرض المسرحى إليها، إضافة إلى فقرها الفنى، وسذاجة تشكيلاتها، وضعف إمكانية الراقصين فيها.

وبنفس المنطق التجارى، وضع عصام السيد عينيه على جذب المتفرج والتلاعب بمشاعره باللجوء إلى الخطاب الدينى.. وهنا تكمن كل خطورة المسرحية، ليس فقط فى تأكيدها لالتباس

بعض الشخصيات داخل النص، ولكن فى تزايد ذلك الالتباس بالنسبة لشخصية الشيخ التاذلى (قاضى المالكية فى دمشق عام ٨٠٣ هـ) إلى حد التناقض مع نص سعدالله، ورؤيته الأساسية.. فعلى حين أراد المؤلف تحليل بنية عقل المدينة من خلال جملة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والتى تنتهى بالضرورة (فى زمن الاضمحلال) إلى الهزيمة دون حاجة إلى انتظار البرابرة.. أقام عصام السيد رؤيته الإخراجية بالتركيز على محنة الوطن أمام الغزو الخارجى، وكيفية مواجهة المدينة باختلاف تياراتها وجماعاتها لخطر التتار القادم.

تناقضات العرض المسرحى

٧ أشهر من بداية المحرم وحتى نهاية شهر رجب سنة ثلاث وثمانمائة هجري، هى زمن حصار تيمورلنك لمدينة دمشق، والتى اختار سعد الله ونوس، أن يتابع تفصيلاتها من الهزيمة إلى المجزرة، متوقفا أمام سطوة العقل الغيبى لقضاة الشرع، وفقهاء المدينة على تباينهم.. (ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى) ثلاثة من قضاة الشرع، وفقهاء الحنابلة فى ذلك الزمان، وحدتهم المصالح والأطماع الصغيرة، إلى الحد الذى لم يفزعهم فيه الخطر التتارى على أبواب المدينة إلا بحجم تعارضه مع المكاسب والأطماع.. وقد صاغ المخرج صورة هؤلاء الفقهاء بشكل كاريكاتيرى فى إدانة لفسادهم وتعصبهم وقصور علمهم، وهى صورة ليست بعيدة عن النص، ولا عن تاريخهم (بحسب قراءات المؤرخين القدامى).

فابن مقلح قاضى الحنابلة، يعى بوضوح كيفية استخدام الدين كغطـــاء أيديولوجى لمصالحة وصفقاته.. وقد انعكس وعى الممثل ســـامى عبد الحليم بالشخصية، من خلال أداء منح المتفرج فرصة الكشف والتأمل.

ثم يأتى الشيخ برهان الدين التاذلى، قاضى المالكية فى دمشق فى ذلك الوقت، والذى قام بدوره الفنان (محمد السبع) ليتم التقاطع والتـــناقض مـــع نـــص ســـعدالله ونوس، على الرغم من الالتزام الحـــرفى بكلمات الشخصية داخل النص.. لكن (المخرج) وبالتالى (الممـــثل) لم يدركا الفارق بين تأثير الخطاب الدينى للشيخ التاذلى علـــى وعى العامة فى دمشق عام ٨٠٣ هـــ، وبين محاولة إحداث ذات التأثـــير علـــى جمهور الحاضرين فى المسرح القومى.. ففى انتقال هذا التأثير الأيديولوجى الدينى بسطوة، إلى المتفرجين، يقع العـــرض المســـرحى فـــى الخطورة، والتناقض مع نص سعدالله ونوس.

وبـــرهان الديـــن التاذلى كما يقدمه النص، شيخ جليل، عميق الشـــعور بالواجب والغيرة على الوطن، وهو يبدأ نضاله الوطنى من خلال الحلم بالرسول عليه السلام، يأمره بالجهاد.. ثم الحلم به ثانية بدعوة للاستشهاد.

هـــى البشـــارة والعلامة، والتكليف الدينى الواضح بالنضال، وهـــى التحولات والمصير الغيبى التى رسمها النص للشيخ، وقد حـــافظ العـــرض المســـرحى على هذه الصورة، وبقدر كبير من الجلالـــة والمهابـــة والتقديس، خاصة وأن لمشاهدة الرسول عليه

السلام فى الحلم، مرتبة ودرجة فى الوجدان الشعبى، وليس فى الوجدان الدينى فحسب.

وقد سمح المخرج بتأكيد جلالة الشيخ التاذلى ومهابته، من خلال قيامه بالصلاة على المسرح والإضاءة الخضراء المصاحبة له، وصلواته المتكررة - بصوته العميق - على الرسول، والتى يتبعها تصاعد تمتمات جمهور الحاضرين، بالصلاة والسلام على الرسول. وليتأكد الانحياز التام والتوحد بين الجمهور والشخصية.

مشهد وحيد كشف خلاله النص عن فكر (التاذلى) الأحادى المتعصب المضاد لكل اختلاف واجتهاد.. حين يواجه فقهاء دمشق، الشيخ جمال الدين الشرائجى (قام بدوره ناصر عبد المنعم) متهمينة بالخلط فى أمور الدين، والخوض فى القدر والكفر والزندقة.. ثم يقومون بحرق كتبه!.

وبينما النار تتصاعد على خشبة المسرح مع أوراق الكتب، يتحلق حولها فقهاء الشام (الشيخ التاذلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى) فى مشهد ماجوسى بالغ الدلالة.. لكن المشهد فى ظل الأداء التقمصى لمحمد السبع، ورؤية المخرج لشخصية التاذلى، لا يصمد كثيراً، وسرعان ما يفقد دلالة الحريق، فقد قنع الجمهور تماماً بصدق التاذلى محمد السبع الوقور، العميق الجميل والمرتبط فى الأذهان بالأدعية والأحاديث الدينية فى إذاعة القاهرة تأثيره البالغ.. ولأن النبرة تعطى الأغنية - كما يقال - فإن طريقة القاء وأداء محمد السبع أكدت على تلك الدلالة الدينية القوية، والتى منحها المخرج شرعية مطلقة بالتأكيد على نزول الشيخ التاذلى

(محمـــد الســـبع) إلـــى صالة المتفرجين، وحثهم على النضال من خلال خطاب أيديولوجى توحد الجميع معه.

وهـــى رؤيـــة متعمدة مع سبق الإصرار لدى المخرج، الذى دافـــع عـــن رؤى (التاذلى) الصائبة، مشيرا إلى جماعة (حماس) وتأييده لنضالها الوطنى.. وهكذا يفصح المخرج عن رأيه وموقفه قولاً وعملاً حتى ولو تناقض ذلك مع رؤية النص الأصلى.

ويتكرر الالتباس مرة أخرى مع شخصية (أزدار) أمير القلعة (قـــام بـــدوره أحمد عبد الوارث).. وهو أيضاً داخل نص سعدالله ونـــوس تثير الإعجاب بها والزهو بوطنيته ودفاعه المستميت عن قلعـــة دمشـــق، التى حملت وحدها شرف الدفاع عن كرامة الأمة (!!).. بيـــنما يظـــل ولاءه للنظام القائم بكل فساده، ويظل تسلطه وديكـــتاتورية الصوت الواحد فيه هزيلاً وهامشيان فعلى حين راح أهـــالى دمشق ينقبون القلعة بهمة ومهارة لتسليمها لتيمورلنك (كما ذكـــر المـــؤرخ القديم بالنص) يقف الأمير ازدار، بإصرار للدفاع عن قلعة دمشق حتى المشهد الأخير!.

وعلـــى حين يتراجع المتمرد الثورى، المعارض لكل أشكال الفســـاد فى النظام القائم (محمد بن أبى الطيب) قابلاً بتسليم المدينة لتيمورلـــنك وعســـاكره (!!) (ويضيف المخرج أنه ساهم فى نقب القلعـــة مـــع أهالى المدينة).. مرة أخرى يبقى القائد (أزدار) بطلا نـــادرا ووحـــيدا فى دفاعه عن المدينة، وعن شرف البلاد التى لم يحسن أهلها ومثقفيها وثورييها الدفاع عنها (!!).

هكـــذا بدأ النص ملتبساً فى شخصية (أزدار)، وفى شخصية (ابـــن أبـــى الطيب).. وتأكد ذلك الالتباس بوضوح داخل العرض المســـرحى مـــن خلال دلالة الزى الذى اختاره المخرج لملابس أزدار لطبيعتها العسكرية.. يمتشق طوال العرض سيفا فوق البدلة العســـكرية الســـوداء بوشـــاحها الأحمر.. وقد صاحبت الإضاءة الحمـــراء حـــركة (أزدار) على خشبة المسرح فى إشارة ساذجة للـــثورة.. وفـــى مشـــهد الخروج الأخير من قلعة دمشق، حرص المخـــرج على خروج أزدار بحلة عسكرية بيضاء تماماً، اى فى أبهـــى صـــورة، مـــزهواً بصموده، وهو صمود يستحق المباهاة والزهو، دون أن يسمح لنا بالحديث عن ديكتاتورية وقمع وتسلط.

ومـــرة أخـــرى يـــتقدم أحمد عبد الوارث (أزدار) إلى مقدمة خشـــبة المسرح، ليتيح له المخرج، النزول إلى صالة المتفرجين، فـــى مونولـــوج حماسى، يؤكد خلاله ثورية النظام ومصداقيته فى الدفـــاع عن شرف البلاد (!!).. وهى رؤية تضليلية داخل النص والعرض معاً.

إدانة ابن خلدون

اخـــتار المخـــرج عصام السيد ممثلاً واحداً (حمزة الشيمى) للقيام بأداء شخصيتين فى النص: (المؤرخ القديم) وشخصية (عبد الرحمـــن ابن خلدون).. وهو توحيد أراد من خلاله إدانة المؤرخ وابـــن خلـــدون معاً.. لكنه أيضا وقع فى التناقض، فقد حافظ على تلـــك التحولات الأخيرة التى منحها سعدالله ونوس للمؤرخ القديم

داخـــل الـــنص، يخلـــع حياده ورواية الوقائع والأحداث بقدر من الـــتعاطف، وهـــو مـــا يتناقض مع شخصية ابن خلدون التى أدان (الـــنص والعـــرض معا) حيادها العلمى، وموقفها التقنى، الذى لا يـــرى فـــى الخطـــوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصف المحنة.

وقـــد انعكـــس هـــذا التناقض بين الدورين، على أداء الممثل حمـــزة الشيمى، فحاول أن يبدو طبيعياً، وصادقاً وتلقائياً فى دور (المؤرخ القديم)، بينما مارس أداءً خارجياً متكلفاً مستعار الصوت عـــندما قـــدم شخصية (ابن خلدون) وهو ما أكد إدانة ابن خلدون خاصـــة مـــع تكرار نزول تلميذه شرف الدين (ناصر سيف) إلى صـــالة المتفرجيـــن مردداً بانفعال (حين تلم الأخطار بالأمة، من المؤسف ألا يكون لدى العالم، سوى وصف المحنة).

اقـــترب أشرف نعيم فى تصميمه لديكور العرض المسرحى مـــن فكـــرة المنمـــنمة جمالـــياً وفى زمنيتها تاريخياً.. ففى عمق المســـرح لوحـــة مـــتعددة المستويات للمسجد الأموى، بينما على جانـــبى المسرح قواطع طولية (بانوهات) يقوم الممثلون بتحريكها مـــن مشـــهد إلى آخر.. ففى مشهد اغتصاب حورية (قامت بأدائه معـــتزة صلاح عبد الصبور) وأثناء محاولات الفرار من مطاردة الـــتاجر دلامـــة، قامـــت معتزة (حورية) بتحريك تلك البانوهات والاختـــباء خلفها بطريقة أقرب إلى الحركة داخل المتاهة عمقت مـــن دلالة المطاردة ولمعتزه حساسية وحضور لافت على خشبة المســـرح برغم دورها الصامت.. أما عبد الرحمن أبو زهرة فى

دور (دلامــة) الــذى فهــم الدنيا بعقليته كتاجر، فما من عقده إلا وتحلهــا صــفقة.. وهكـــذا فـــى محــنة دمشق كان أول المنادين بالمســاومة والبــيع وتسـليم المدينة إلى تيمورلنك.. ولعله أكثر شخصــيات العــرض المســرحى اشــتباكا مع الواقع وإشكالياته الراهــنة، من خلال أدائه الواعى لأسلوب (التباعد) الذى استخدمه ســعدالله داخــل الــنص. فى بساطة متناهية يخرج عن شخصية الــتاجر دلامــة، يكسر الإيهام بها، بشخصيته الحقيقية التى تقوم بالتعلــيق علــى الوقائع والأحداث؛ مكررا مع كل تباعد، إضافة المخرج الذكية، بأن تلك الأحداث (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى مش دلوقت!).. ثم يعود فى نهاية العرض ليؤكد أنها (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى دلوقت!!).

إضــافة ذكية سمحت لنا مع بساطة ووعى عبد الرحمن أبو زهرة، بالتأمل الواعى والنقدى للشخصية، ولما يحدث أمامنا.

وتأكــيدا لتلك الطبيعة الملحمية، جاءت موسيقى سمير حبيب مشــحونة بدلالات نقدية.. فيبدأ المشهد الأول بمارش جنائزى هو توزيع خاص لموسيقى (وطنى حبيبى وطنى الأكبر).. ومع مشهد انســحاب العســاكر الســلطانية من أرض المعركة.. يتم التراجع بصورة كاريكاتيرية على لحن (الله أكبر).

قــدم المخرج فرجة بصرية جمالية، من خلال تشكيل وحدات الديكــور، ولولا تكرار استخدامها فى العديد من المشاهد بصورة مجانــية، فبدت أشبه بالحلية الزخرافية منها إلى الوظيفة الدرامية علــى خشــبة المسرح.. فعندما يناقش (شرف الدين) أستاذه (ابن

خلــدون)، يقــوم الممــثل بتحريك تلك (البانوهات) فى اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة. وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمــنمات تاريخــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفى هذا ثراؤها وصعوبتها.

مسرح سعدالله ونوس فى صيغة تجارية*

بقدار ما كانت مسرحية سعدالله ونوس "مغامرة رأس المملوك جابر" منذ كتبها عام ١٩٧٠ انطلاقاً من حكاية تراثية للديناري – تجربة جديدة فى مسرح التسييس بمفهومه السياسى والفكرى المشتبك مع الواقع، ومفهومه الجمالى المؤسس لحوار جدلى وخلاق بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين، كان النص مساحة للاجتهاد والبحث الجمالى بما يتيحه من مساحات مقترحة ومساحات مفتوحة. وهذا ما أكده المؤلف صراحة بأنه "**من دون بحث تفقد المسرحية كل مبرراتها وقيمتها أيضاً، وأنه فى كل مرة يتناول فيها أحد المخرجين واحدة من مسرحياتى من دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية**".

وبقدر ما كان النص اجتهاداً ملحوظاً، جاء العرض المسرحى المقدم حالياً على خشبة المسرح القومى فى القاهرة من إخراج مراد منير وبطولة أحمد بدير وفايزة كمال والمطرب حسن الأسمر، منافياً كل اجتهاد، مضاداً لطموحات المسرحية، وتراجعاً

---

* جريدة الحياة – لندن – ١٩ فبراير ٢٠٠٠م.

عما سبق وقدمه المخرج من نجاحات سابقة عند تناوله نصوص سعدالله ونوس وخصوصاً "الملك هو الملك" والتى واصلت نجاحها على امتداد أربعة مواسم مسرحية (١٩٨٨ - ١٩٩٢). بل هو تراجع عما سبق وقدمه المخرج نفسه من اجتهادات عند تناوله النص المسرحى نفسه "مغامرة رأس المملوك جابر" قبل أكثر من عشرين عاماً على مسرح قصر ثقافة الريحانى على مجموعة من الهواة.

لم يبدأ المخرج مراد منير من أى مبحث جمالى ولا رؤية مغايرة. لم يبدأ من إرشادات سعدالله ونوس التى ضمنها النص واقتراحاته المكتوبة حول ضرورة عمل المخرج على ظروف البيئة الراهنة وشروط الاتصال بالمتفرج والتعامل معه كشرط جوهرى فى نجاح العمل المسرحى.

فعلى حين يطرح النص المكتوب أشكال التعبير والفرجة الشعبية المناسبة لبنية الحكاية والمقهى والرواة الشعبيين كإطار حى متحرك ومتجدد للعمل والتجربة، بدأ مراد منير من الفرجة الشعبية كصيغة جاهزة، كشكل ثابت اختبر نجاحه فى عروضه السابقة. وهى البداية المضادة لطبيعة الفرجة الشعبية والتى يستحيل نقلها أو استعادتها أو تكرارها.

وبدلاً من أن يدير المخرج ظهره للذوق السائد وأشكال التفاهة السائدة بحثاً عن تطوير فرجته الشعبية، وبحثاً عن أشكال اتصال جديدة بين المسرح والجمهور، اعتمد جوهرياً على رموز المسرح والفن الاستهلاكى وعلى توليفة تجارية تحولت منذ

خلـــدون)، يقـــوم الممـــثل بتحريك تلك (الباتوهات) في اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة، وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمـــنمات تاريخـــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفي هذا ثراؤها وصعوبتها.

مـــن محـــتواه بخـــروجه الفـــج المستمر وابتزاز الضحكات من الجمهور بالشتائم أحياناً، والتلميحات الجنسية والسخرية المتواصلة مـــن اللغـــة العربـــية الفصحى، والتى هى – فى الأساس – لغة النص.

لـــم يكـــتف أحمد بدير بالخروج اللفظى، بل خرج تماماً على شخصية "المملوك جابر" محتفظاً طوال العرض بطبيعته الشخصية كممـــثل كومـــيدى، ومبتعداً عن جوهر الوعى بشخصية المملوك جابـــر والـــذى تحول فى العرض من مملوك انتهازى (أودت به طموحاته القاتلة إلى الهاوية) إلى شخصية هزلية سطحية تستجدى ضحك الجمهور ودغدغة حواسهم.

وإذا كـــان نص سعدالله ونوس يقدم، بالفعل، مساحة مقترحة تســـمح للممـــثل بالأداء العفوى التلقائى وبحرية الابتكار الخيالى والارتجـــال، فـــثمة فـــارق بين حوار خلاق يضع المتفرج داخل النص المسرحى، ينمو به وينميه، وبين عشوائية تسطح الشخصية وتهمـــش النص، وتفتقد تقنية الأداء الشعبى بكل تلقائيته وبساطته ووعيه.

وفـــى إصـــرار المخرج على قيام الشاعر سيد حجاب بكتابة نـــص غنائى وإعادة كتابة الشخصية الأساسية فى البناء الدرامى، وهـــى شخصـــية (الحكواتـــى) والـــذى تحول داخل العرض إلى "حكواتـــية" تقـــوم بأدائهـــا فايـــزة كمال. اعتداء آخر على النص المسرحى الذى تم حذف الكثير من جمله الحوارية ومشاهده.

وعلى عكس إرشادات المؤلف حول المساحات الخالية واستخدام أبسط الديكورات والإكسسوارات على خشبة المسرح بما يتلاءم وطبيعة الفرجة الشعبية وبساطتها، قدم الفنان التشكيلي أحمد شيحة ديكورات ضخمة مبالغاً في تركيبها؛ مما شكل عبئاً على خشبة المسرح في تحريك قطعها وفي كيفية تعامل الممثل معها، حتى أن ديكور البرج الحديدي الذي صممه مهندس الديكور كنقطة مراقبة على حدود المملكة (مشهد لا يستغرق دقائق) استدعى دائماً سخرية الممثلين، كما استدعى تخوفاتهم المعلنة من إمكان سقوط البرج على المسرح أو على الصفوف الأولى في الصالة.

وفي محاولة لإضفاء الجدية على العمل المسرحي، قدم المخرج مشهد الختام، وهو مشهد "اجتياح بغداد"، وفيه تشتعل جنود العجم بملابسهم السوداء ورماحهم الحديدية، يغزون خشبة المسرح منتهكين العامة من أهالي بغداد بملابسهم العصرية والقديمة؛ ليحقق المخرج بذلك المشهد رؤية النص ويحقق كذلك وجهة النظر المعاصرة المشتبكة مع الواقع الراهن، إنه المشهد الوحيد في المسرحية الذي امتلك مقومات إبداعه كمشهد، واكتمل خلاله للمخرج الوعي بجوهر المسرح كرؤية جمالية ووعي تاريخي. لكنه، أيضاً، المشهد الذي جاء متأخراً كثيراً بعد أكثر من ثلاث ساعات من العبث والخروج وإفساد اللغة والإجهاز على النص وعلى كل قيمة مسرحية.

يوم من هذا الزمان:

أسئلة الانهيار والواقع*

تحديداً في مسرحياته الأخيرة، أنشغل الكاتب المسرحي سعدالله ونوس بسؤال الفرد، واقعه الاجتماعي، حريته بالأساس.. لم تعد تشغله لعبة الحكم أو تلك العلاقة التي احتلت معظم مسرحياته الأولى، بين (الحاكم والمحكوم) ومحاولة تغير السلطة.. أدرك سعد الله ونوس في مسرحياته الأخيرة أن السؤال الجوهري هو تغير المجتمع ذاته.. وإن سؤال الحرية ليس سؤالاً سياسياً ولكن سؤالاً اجتماعياً وفكرياً وإنسانياً أشمل.. هذا ما قدمه بعمق وبرؤية إبداعية لافتة في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٥ (قدمها المخرج حسن الوزير على مسرح الهناجر عام ١٩٩٧). وهو أيضاً ما شغله في مسرحية (الأيام المخمورة) ١٩٩٥ (قدمها المخرج مراد منير على مسرح الهناجر ١٩٩٨) واليوم على مسرح الغد يقدم المخرج عمرو دواره (يوم من هذا الزمان) كتبها سعدالله ونوس ١٩٩٤ وهي أولى الكتابات المسرحية في مرحلته الإبداعية الجديدة الفارقة.

* جريدة الأخبار القاهرة ٢٠٠٣/٨/٧م.

٥ لوحات أو ٥ مشاهد هى كل فصول المسرحية وهى امتداد يـوم طويل فاجع فى حياة الأستاذ فاروق (فاروق عبطة) منذ أن اكتشـف فى الصباح أن بعض التلميذات يعملن بالدعارة فى منزل (الســت فــدوى) وحين يبلغ مديرة المدرسة (سهير المرشدى) لا تــنزعج، فمــا يشغلها دائما هو فساد الطالبات سياسياً لا فسادهن الأخلاقــى.. وحين يذهب الأستاذ فاروق غاضباً إلى شيخ الجامع يــتلقى الصدمة الثانية فالشيخ لا يغضب ولا يدين، متمسكاً بالشكل والمظهــر والعــوارض.. نفــس الأمر يواجه فاروق فى مكتب المحــافظ (ممثل السلطة) ثم يواجهه بصورة أكثر عنفا فى منزل الست فدوى ذاتها (سهير المرشدى) حيث تشرح له كيف أصبحت ضــحية هذا الواقع الفاسد وهذا المجتمع الاستهلاكى الملوث، لكن الطامــة الأكبر حين يكتشف فاروق أخيراً أن زوجته هى الأخرى تتردد على منزل الست فدوى وتعمل بالدعارة.. هذا الزلزال الذى لــم يحتمله فيعود إلى بيته ليفتح أنبوبة الغاز هارباً من هذا العالم المستنقع.

هل كان فاروق رومانسيا خيالياً لا يمتلك القدرة على الوقوف علــى أرض الواقع، والتكيف مع من حوله؟ هل كان ساذجا بريئاً أم كان متواطئا لم يتساءل عما يحدث حوله؟ أم كان سؤاله وسعيه للمعرفة هو خطوة الانهيار؟!

هل هو الفساد السياسى أم عمق الفساد الاجتماعى والأخلاقى الــذى لامس الجميع فى المؤسسة التعليمية، والدينية والسياسية بل والأخلاقية أيضاً.

أسـئلة عديـدة يطـرحها الـنص والعـرض فى تداخلاتها واشـتباكاتها المختلفة، وقد حافظ المخرج عمرو دواره على طرح السؤال دون تأكيد لرؤية أو انتصار لقراءة دون أخرى.. لقد ترك الأسئلة مفتوحة والتأويل ممكناً. تماماً كما حافظ على نص سعدالله ونـوس بمـنولوجاته الطويلـة وجمله المكررة وخطابه السياسى والفكرى المباشر، دون جرأة إبداعية على الحذف والتكثيف بل أن سرد المؤلف فى النص الأصلى الذى يحلل من خلاله الشخصيات ويفسـر ويشرح المواقف حوّله المخرج إلى صوت راوى (سهير المرشـدى) يـربط بيـن اللوحات الخمس فكان تكراراً ومباشرة وشرحاً لا مبرر له.

أيضاً استطرد المخرج كثيراً فى اللعبة التشخيصية فى اللوحة الـرابعة بمـنزل فـدوى (تشخيص اغتصاب زوجها لها وأسباب انحرافها) بدا المشهد طويلاً من فرط وضوح الفكرة وفقدان اللعبة مشهديتها وقدرتها البصرية.

ويـرغم حاجـة المسـرحية إلى الاقتصاد والتكثيف أضاف المخـرج أغنية بالبداية وأخرى فى النهاية ليس لهما أية ضرورة سـوى المزيد من الشرح والمباشرة والاقتطاع من ميزانية إنتاجية محدودة أطلت فقيرة فى تصميم الملابس والديكور. حتى أن مشهد الانتحار الأخير فقد كل ملامح الصورة.. لقد ترك المخرج ممثليه يبلغونا بالموت عبر الحوار دون أنبوبة للغاز، ودون دخان، ودون إضاءة مختلفة ودون أختناق وهو ما أضعف النهاية بالتأكيد.

وحدهـم الممثلون الذين حملوا مسئولية النص العميق الرسالة بأداء جدى وبفهم ووعى ليس فقط للدور والشخصية التى يقومون بأدائهما بل وبالموقف الاجتماعى والفكرى الذى يقدمونه.. هذا ما تقدمـه سـهير المرشـدى فـى أكـثر مـن لوحـة حيث لعبت (٥ شخصيات بالمسرحية) وإن كانت إضافاتها على النص خاصة فـى اللوحـة الأولـى تشكل نتوءا لا مبرر له، كذلك قدم ممدوح درويـش ٥ أدوار بأداء واع ومنضبط لكنه بالغ فى مشهد الزوج (التشـخيص) وبدا تفسير شخصية الشيخ خارج المسرحية فقد قدم المشـهد بقـدر كبـير من فضح المؤسسة الدينية وزيف شيوخها وإسـهامهم فـى الانهـيار القـائم.. أيضاً بدت ملابس الشيخ فى تصـميمها (الأفغانى) بعيداً عن دلالات الزى الرسمى الذى تدينه المسرحية.

حـنان مطاوع فى أول أدوارها على المسرح إحساس صادق والـتزام يبشـر بحضـور مسرحى جيد.. فاروق عيطة فى دور (فـاروق) كسـر نمطـية الدور معبراً بعمق عن شرخه النفسى، متصـاعداً بالانهـيار حـتى الموت.. أعمق ما فى المسرحية هو إيمان إبطالها برسالتها العميقة وقيمة الأسئلة المطروحة.

"أحلام شقية"...
من سؤال السياسة إلى سؤال الوجود!*

كـــل شئ ملتبس داخل ذلك البيت المزين بالمصابيح الصغيرة ووجـــوه القديسين وأصوات التراتيل والصليب المعلق فوق الحامل الخشـــبى.. هكـــذا يبادرنا المخرج محمد أبو السعود على مسرح الهـــناجر بالرهـــبة والخطورة فى سينوغرافيا الأنتظار والأحلام الشقية.

كتـــب ســـعدالله ونوس مسرحية "أحلام شقية".. وكانت فكرة قديمـــة كتـــب خطوطهـــا الأولى أوائل السبعينيات "متناولا الحياة السياســـية والاجتماعـــية فى سوريا بعد الانفصال وإنكسار الوحدة المصـــرية/ السورية".. ثم عاد وأنجزها فى صورتها النهائية عام ١٩٩٤ خلال فترة مرضه الأخيرة.

ومنذ بداية المسرحية يكتب سعدالله ونوس فى الصفحة الأولى **"مهمـــا كان الحل الذى يلجأ إليه العرض فمن المهم الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت هما: الانغلاق والضيق".**

---

* جريدة الأخبار – القاهرة – ١٢/٣/٢٠٠٣م.

الانغـــلاق والضـــيق همـــا الـــرؤية التى تحكم النص وهما المعادلان البصريان لمساحات القهر الواقع على المرأتين الشقيتين بالمســـرحية: "مـــارى" والتى ظلت ٣٠ عاماً تبلع قهرها وعقمها وشـــقاء حـــياتها مع زوج عاطل وفاسد وبليد، فلا يتبقى لها سوى الصـــلوات الدائمـــة والانتظار ووهم عودة الابن "المفقود" مع كل شـــاب يســـتأجر الغـــرفة العلوية فى البيت الذى تملكه... "وغادة" الـــزوجة المقهورة لرجل الأمن الفظ والغليظ بكل سطوته ورعبه المخـــيم علـــى المكان.. وتعيش هى الأخرى وهم الانتظار والحلم لتخـــتلط صـــورة "الحبيب" بصورة "الأخ" بصورة "الطفل".. أنهما امرأتان شقيتان لا تعرفان عن السعادة إلا الأوهام.

وفى قراءة مبدعة نقل المخرج محمد أبو السعود سؤال النص من السؤال السياسى والاجتماعى إلى السؤال الميتافيزيقى واضعاً العـــرض بأكملـــه داخل قوس مسيحى وأسئلة أكثر صعوبة.. هل ظلـــت "مـــارى" تلعق قهرها وتدير الخد الأيمن دون مقاومة للشر حيـــث الانـــتظار والألم عبادة؟ أم أن السؤال المسكوت عنه على إمـــتداد العـــرض ربمـــا هو صرخة "المسيح" على جبل الجلجلة "إلهى.. **لماذا تركتنى**"!

ولأن الســـؤال أكـــثر صـــعوبة فقد أمتلئ العرض بالالتباس خاصـــة من خلال تلك السينوغرافيا المبدعة التى صاغها المخرج محمد أبو السعود. هل كان البيت المزين بصور القديسين تحاصره مـــن كـــل جانـــب هو ذاته تلك المساحة المتغلقة التى نص عليها المؤلـــف؟ أم كـــان هـــو المعادل البصرى لتلك السطوة والهيمنة

العسكرية لنظام يجسده رجل الأمن "كاظم"؟ هل تلك التراتيل المتواصلة العذبة بصوت محمد أبو الخير للعهد القديم، هى حالة السكون والانتظار وابتلاع القهر على امتداد ٣٠ عاماً؟!

هل الصلوات "خلاصاً"؟ هل "الابن" حلماً أم وهماً؟ ولعل شخصية مارى والتى قامت بأدائها "عايدة عبد العزيز" هى كل الخطورة والالتباس بالعرض، فهى المرأة الصافية المتطهرة الحنون وهى نفسها المشغولة بملاحقة الفجور والملوثة بعدوى "المرض الجنسى".. هى القوية والضعيفة فى اللحظة الواحدة.. ولعل وهج حضور عايدة عبد العزيز الإبداعى ضاعف ذلك الالتباس.. إنها امرأتان فى امرأة، تمرينها الأصعب هو إخفاء التعبير، تخفى قوتها وتخفى ضعفها، تخفى الشوق والحلم، امرأة تحبس "السم" ٣٠ عاماً بين ثيابها دون أن تنطق كلمة واحدة.. إنها المشحونة بالانتظار.. دور لا يقدر عليه سوى عايدة عبد العزيز.

... ...

التزم محمد أبو السعود تماماً بالنص الأصلى رغم قراءته المبدعة المضافة لكنه لم يوفق فى تعديلات النهاية فى مشهد موت الطفل.. فرغم أن المشهد صاغه بصورة رمزية محملة بالعديد من الدلالات خاصة حين يقتحم الشاب "الابن/الحلم/ الخلاص" المشهد ليحمل الطفل إلى أعلى فى حركة أشبه بالصلب رمزاً لكل الألم والعذاب والخلاص.. لكن حذف "دور" الطفل من العرض بأكمله والاكتفاء بصوت بكائه، ثم تحويله من طفل صبى يتكلم ويتحرك - كما فى النص الأصلى - إلى طفل رضيع أضعف مشهد النهاية

حيــن أفقــدده المصداقية.. فليس منطقياً أن يفكر الأب ويفكر معه الجار في الاتيان بالطفل الرضيع من غرفته لإطعامه من طعامهما "الدســـم".. ولينتهي الأمر بموت الطفل حيث وضعت الزوجة السم في الطعام للرجلين.

أيضـــاً بـــدت إضافة جملة "أنا الله" على لسان الزوج الضابط "كاظم" غليظة. فهي ليست موجودة بالنص الأصلي ولا مبرر لها خاصـــة أن الجملـــة الـــتي تليها "أنا رب هذا البيت" تؤدى المعنى المقصـــود.. "محمـــد عبد العظيم" بشاربه الكثيف وملامحه الحادة وضحكاته العالية مناسب تماماً لشخصية الزوج الضابط "كاظم".. بيـــنما "هـــاني الستاوى" في شخصية "الشاب/ الابن/ الحلم" قدرة علـــى التعبـــير الحـــركى من خلال تكوين جسماني جميل لكنه لا يمتلك بالمقابل قدرة الأداء التمثيلى.

"ســـلوى محمـــد علي" أو الزوجة غادة والتي تصاحبها على امـــتداد العـــرض ترتـــيله تليق بأدائها "ها أنت جميلة يا حبيبتى" مســـاحة متنوعة من الأداء" تتحرك فيها سلوى بعذوبة وفهم، فهي المقهورة بحق، والأنثى بحق، العنيدة، المقاومة، اليائسة في لحظة واحدة.

"علـــى حسنين" في دور فارس زوج مارى أضاف الكثير من أدائـــه إلـــى الشخصية، ذلك العطاء وتلك الرقة المصطنعة وخفة الـــروح الـــتى ســـاهمت في ابتلاع القهر ٣٠ عاماً وزينت الشقاء داخل بيت مارى.

لقاء الحكاء

*** أطرح مشكلة المسرح فى إطار مشكلة الواقع.**
*** تتحدد أصالة المسرح بقوله وليس بأشكال الفرجة فيه.**
*** هناك جانب جمالى فى مسرح التسييس.**
*** تعدد المونودراما مؤشر لغياب الديمقراطية.**
*** الديمقراطية فى المسرح هى ابتكار حرية مجازية.***

سعدالله ونوس واحد من أهم المبدعين المسرحيين العرب.. يرفض إغلاق النص عليه، والتقيد بحرفيته المكتوبة، مطالباً من يتناولون نصوصه المسرحية بالتعديل والإضافة والبحث.. فالتجريب بالنسبة له هو تثبيت لحقيقة البحث والاجتهاد من أجل تجربة مسرحية متكاملة جزء منها يخصه وهو الكتابة وجزء آخر يخص الآخرين (مخرج مبدع، وممثل مبدع ومجموعة تتكامل فى بحث واحد).

سعدالله ونوس ليس مجرد مؤلف مسرحى تبدأ بنصه وتنتهى بنصه ولكنه مؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

---

* مجلة أدب ونقد - القاهرة - العدد ٢٨-يناير ١٩٨٧.

وفى لقاء معه أثناء انعقاد مهرجان دمشق المسرحى العاشر.. كان هذا الحوار...

*** كصانع للكتابة ما معنى تقديمك لنص لا يكتمل إلا بالإخراج.. ما هى حدود مسئوليتك..؟ وحدود مسئولية المخرج الذى يحقق شرط الاكتمال؟ واجتهادات المخرج وتجاربه على نصك تظل فى حدود الشكل أم هى أبعد من ذلك؟**

** نعم.. أنى اعتقد أن نصى لا يكتمل إلا ببحث إخراجى مبدع يتوافق معه من حيث المضمون والهاجس الفنى معا.. ورغم أن توفر مثل هذا البحث الإخراجي المبدع ضرورى لكل نص مسرحى، إلا أنه فى أعمالى شرط لا يستقيم العرض بدونه. وما ذلك إلا لأن فى كل نص من نصوصى ثمة تأمل شخصى فى المسرح كفن - وكعلامة مركبة بين الكلمة / الممثل، والآخر / المتفرج. فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) يتساءل المسرح عن نفسه. ما هو؟.. ما هى حدود الوهم والواقع فيه؟ فى (مغامرة رأس المملوك جابر) أيضاً ثمة مسرحية تضع المسرح موضع تساؤل فيما تقص حكايتها. والشئ نفسه يمكن أن يتبعه المرء فى (سهرة مع أبى خليل القبانى) (والملك هو الملك) (ورحلة حنظله). أن الجانب المتعلق بتأمل هذه الإدارة الفنية الغريبة (المسرح ماهيته؟ وكيف نستنبته فى مجتمعنا؟) هو بالذات الذى يحتاج إلى بحث إخراجى يعمق هذا التأمل، ويوضح ما ينطوى عليه من شكوك وإشكالات، ويحاول أن يجد الحلول الملائمة فى عرض

مبتكر له خصوصيته الفنية والبيئوية. ولا أعنى هنا أن هذا البحث هو مجرد بحث فى الأشكال والتعبيرات المحلية وإنما هو بحث مركب يحاول أن يصوغ الأسئلة المتعلقة بالمسرح مع المضمون المرتبط أصلاً بهذه الأسئلة، وذلك فى عرض فعال ومتكامل. أنى أطرح مشكلة المسرح فى إطار طرح مشكلة الواقع، ولهذا فإن العمل يتفكك إذا لم تتعمق المشكلة المزدوجة. وإذا لم ينجز تأمله الخاص الذى يعمق ويوضح التأمل الذى ينطوى عليه النص / المشروع.

خذى مثلا (مغامرة رأس المملوك جابر). أن أى عرض يتعامل مع المقهى الذى تدور فيه الحكاية كديكور مسرحى، يقتل العمل ويسطحه، فالمقهى هنا هو مستوى جوهرى من المستويات التى تتشابك فيها العلاقات البنيوية للنص، وهذا المستوى يحتاج إلى بحث فى البيئة، وإلى بلورة علاقات جديدة ومرتجلة. أى أن العرض ملزم بأن يقدم تأمله الخاص حول العلاقة المركبة بين مسرح يفكر فى نفسه كأداة فنية، وبين جمهور هو الآخر يتأمل نفسه فى ممثلين يشخصون أنماطاً من المتفرجين..

أضيف إلى ذلك أن هذه المسرحيات قد كتبت وفى الذهن حلم عن العمل المشترك والجماعى فى فرقة متجانسة ولذلك تجدين فى كل نص هامشا متروكا للبحث والارتجال ويفترض سلفا نوعية معينة من الممثل ونوعية معينة من المخرج.

*** لعلك تفتح بهذه الكتابة / المشروع حوارا مسرحيا طموحا يساهم فى تعميق الديمقراطية داخل نصك؟**

** قد يبدو القول بأنى أطمع إلى كتابة ديمقراطية على مستوى النص ملتبسا، ويحتاج إلى بعض التوضيح. نحن شعب لم يعرف تجربة الديمقراطية إلا فى فترات قصيرة وعابرة خلال تاريخه الطويل. ولهذا فإننا لم نتدرب على الحوار، ولم نقدر دلالة التنوع، والجدل، والتنامى الحر وحياتنا هى عبارة عن مونولوجين واحد رسمى قامع، والأخر شعبى مقموع، لكن العلاقة بين المونولجين غير متكافئة إلى حد لا يظهر معها إلا المونولوج الرسمى، المتسلط، المتواتر، المتغلغل فى كل مستويات الحياة. وهذا المونولوج ينفذ إلى أعماقنا، ويفرض علينا واعين ولا واعيين أحادية فى الفكر تلغى كل حوار أو تفاعل. وقد انعكس هذا الوضع على الثقافة بعامة وعلى المسرح بخاصة. وإذا كان المسرح قد نشأ فى أصله كواحدة من وظائف الديمقراطية فإننا نستطيع تقدير الأثر المدمر لغياب الديمقراطية على المسرح بالذات. ولعلى لا أعدو الحقيقة إذا قلت أن تعدد تجارب المونودراما، أى تحول المسرح إلى مونولوج. إنما هو نتيجة لانعدام الديمقراطية. أن الوحدة القطيعة والصمت المحتقن اللذين تفرضهما الأنظمة العربية إنما ينعكسان على عمل الكاتب ولو بصورة غير مدركة، فيفرضان عليه كتابة هى بصورة جوهرية مونولوج مديد ودائرى. وربما كان هذا ما يفسر أيضاً تهافت الشخصيات فى النص المسرحى، وتحولها إلى أصوات باهتة، بدلا

من أن تكون شخصيات حية وحره تتحاور، وتتصارع فى مواقف تكشف عن حريتها فى الوقت الذى ترسم فيه مصائرها.

إن الديمقراطية على مستوى كتابة النص هى ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وهى على المستوى الفنى شرط لتجاوز الخطابة، والتحيز والتلقين.. طبعاً أنا لست متأكداً من نجاحى فى هذه التجربة، لأن غياب الديمقراطية الطويل قد سبب خرابا، وأحدث تشوهات كبيرة فى أعماق كل منا، والخلاص من هذا الخراب وهذه التشوهات يحتاج إلى كثير من الجهد وشمول الرؤية أيضاً.

*** ألهذا اتسمت شخصيات مسرحك بالسلبية واتسم مسرحك بالتشاؤم؟**

** لم أكن أريد فى مسرحياتى أن أقدم وعيا جاهزا، قدر ما كان همى أن أنقد وأحلل وعيا سائدا، وأن ابنى وعيا يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبى، أى أن نعلم عبر السلب، نأخذ عيبا من العيوب ونضخمه ونظهر آثاره ونكون بذلك قد قدمنا أمثولة أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة.. ويجب ألا ننسى أن المسرح فى النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط وإنما فيما يطرح عبر هذا الجدل بين الصالة والخشبة.

إن الانتصار على خشبة المسرح هو تبسيط للصراع، وهو جزئيا إعطاء وعى جاهز للمتفرج، وهو أيضا نوع من التهدئة السيكولوجية التاريخية للمتفرج، يخرج من المسرح مرتاحا إذ ثمة

انتصار ما، ولو كان هذا النصر على مستوى الصورة الشعرية أو المسرحية... فى رأيي أن تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة وإنما يتم مـن خـلال مجمل العمل وبنيته.. هل يسير هذا العمل نحو أفق مسدود تشاؤمى، أم أنه يشير إلى أن هناك أفقاً آخر، شرط أن تـبدلوا عاداتكم فى التفكير والسلوك والنضال.. وبهذا المعنى أرى أن هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مما لو وضعت فيها شخصيات متفائلة وبطولية تقلب معادلة المسرحية وتحقق انتصارات على الخشبة وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين.

*** فاعلية المسرح فى تقديرك - وكما ذكرت مراراً - هى بالضبط إلا يشغل نفسه فى التغير الثورى والسريع.. هى أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا.. وأن يكون فى الوقت نفسه وسيلة جمالية توقظ فى ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق مختلفة. وهذا ما يتفق أيضاً مع رفضك منح المتفرج وعيا جاهزا.. لكن فى ضوء انهزام المشروع العربى، وفى ضوء الظروف التاريخية المعاشة هل ثمة مراجعات لفاعلية المسرح فى تقديرك؟**

** فـى فترة ما، وكانت فترة فوارة بالأمل، والغضب، كنت أحلم بأن يكون المسرح حدثاً مباشراً وفورياً، كنت أحلم بأن تزول المسافة الفاصلة بين الكلمة والفعل، وأن نردم الهوة بين التخيل والواقـع، وأن يـنفجر العـرض المسـرحى مظاهره، أو فعالية

راهـــنة... راودنـــى هذا الحلم فى الفترة التى كتبت خلالها "حفلة سـمر من أجل ٥ حزيران".. كان يغمرنى إحساس بالتوازن وأنا أمضـــى فى كتابة هذا العمل، لم أكن أفكر بأصول مسرحية، ولا بمتقضـــيات جـــنس أدبى محدد. لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.. كنـــت أتصـــور فقط وغالباً بانفعال حسى حقيقى، أنى أعرى واقع الهـــزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها فى سياق هبة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا فى فوره عمل فعلـــى، مظاهرة أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع يتصاعد. تتفتت الكذبة. ويتحقق الفعل الملموس.

طبعاً حين عرضت المسرحية بعد منع طويل، تبدد الحلم فى يقظة خشنة. كان مذاق المرارة يتجدد كل مساء فى داخلى. ينتهى تصـــفيق الخـــتام ثـــم يخرج الناس كما يخرجون من أى عرض مســـرحى. يتهامسون أو يضحكون أو يمتدحون، ثم ماذا؟ لا شئ آخـــر. أبـــدا لا شيء.. لا الصالة انفجرت فى مظاهره ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئا عندما يلفظهم الـــباب إلـــى الشـــارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد الكلمة كلمة. المســـرح مســـرح. وأن الكلمة ليست فعلاً، كما أن المسرح ليس بؤرة انتفاضـة.

من تجربتى الخاصة، تعلمت أن المسرح لا يستطيع أن ينجز ثـــورة، أو أن يـــتدخل فعلياً فى مجرى الأحداث. هو فعال، لكن فاعليـــته ليســـت راهـــنة ولا مباشرة. وهنا بدأت مرحلة مسرح التسيس...

* **دعنا نحدد مفهوم مسرح التسيس؟**

** إذا كـــان ثمة إقرارا بأن المسرح سياسياً فإن التسيس هو محاولــة للإجابـة على هذين السؤالين: أية سياسة؟ وكيف؟ وبعد تحديـــد هذه السياسة وجمهورها، كيف يمكن أن نجد الصيغة الفنية الــتى تضــمن حــدا من الفعالية والتأثير مع الجمهور. إن مفهوم "التسييس" يعنى أولا أنك تحاول طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصـــادية والسياسية وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذن بالتسيس أردت أن أمضى خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا.

ثانيا: هناك جانب آخر للتسيس هو جانب جمالي.. أن مسرحا يــريد أن يكــون سياســيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجــتمع، جمهــور نحن نعلم سلفا أنه مستلب الوعي وأن ذائقته مخــربة وأن وســائله التعبــيرية يتم تزييفها وتمييعها وأن ثقافته الشــعبية أيضا تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف.. أن هذا المسرح الذي واجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة.. ومن هنا لم أطرح مسرح التسيس كصيغة ولكن كإطار للعمل والتجربة يحتاج إلى مراجعات مستمرة.

*** نعـود إلـى مـراجعاتك الحالـية حول فاعلية مسرحك.. وتجـربة مسرح التسيس فى ضوء هندسة الخراب العربى التى تعيشها؟**

** فى ضوء الانكسارات والتراجعات التى تمت فى الواقع العـربى، فـى ضوء التمزق، والتشرذم والدمار لم يعد ممكنا أن نوالى عملنا دون مراجعة.. أن تجربة مسرح التسيس هى الأخرى مسدودة الأفق أن لم تع حدودها ونقاط ضعفها، وقد حاولت خلال السنوات الماضية أن أراجع هذه التجربة. ووجدت أن لدى الصفاء الذهـنى الكاس لاكتشاف ثغراتها. فهى ما زالت تنطوى على قدر من التلقين والإنشاء اللفظى، أى أنها ما زالت تحمل بعض سمات المرحلة التى انهارت فى الوقت الذى تحاول فيه نقد هذه المرحلة واستشـراف أفـق يـتجاوزها. ولا أخفى هنا أهم أسباب تداعى الحـركة التقدمـية فى بلادنا هو اعتمادها فكريا على التلقين من جهـة، والانشـاء اللغوى من جهة ثانية (أعنى بالإنشاء الخطابة، والشعارات، والعبارات الجاهزة، واستبدال اللغة بالممارسة). ولذا فإن المراجعة هنا تعنى التخلص نهائيا من آثار التلقين والإنشاء.. وتعمـيق الآلية الديمقراطية التى هى بالذات بنية النص الدرامى. فالشخصيات التى تتحاور ينبغى أن تكون حرة يسمح لها النص أن تمضـى إلى أبعد حدود إمكانياتها دون تحيزات مسبقة تكبلها، أو أحكـام نمطـية تسطحها. وفى هذا المضمار، تقترب ملاحظاتى كثيرا من اراء (باختين) عن الرواية حيث هى فن تعددى الصوت وديمقراطى.

أما المراجعة من الناحية الجمالية فهى تقتضى جذرية موازية لمـا يقتضـيه المضمون. أن البعد عن التلفيق الفولكلورى والقيم الجماليـة الـتى يعممها التليفزيون مثلاً هو الشرط الأول لابتكار جمالية جديدة تضىء العمل وتهز خمول المتفرج. قد يبدو أنى أرد المسرح إلى "نخبوية" طالما قاتلت ضدها ولكن فى مواجهة فيضان الـتفاهة الـذى تغرقـنا أجهزة الإعلام الرسمية به، ألا ينبغى أن نصـون المسرح من الغرق فى هذا الفيضان والانحلال فى مائه العكـر حتى ولو تشرنق فى نخبوية مؤقتة! اعتقد أن ذلك يستحق الجهـد، ومـا تـم على مستوى الرواية فى الوطن العربى خلال العقديـن الأخريـن يمكـن أن يشـكل لنا نحن المسرحيين عونا وإضاءة.

*** أشرت إلى التلفيق الفولكلورى.. ولعل موقفك واضحا من الظواهـر المسـرحية العربـية الـتى طرحـت إشكالية الشكل كالاحتفالـية والـتى اسميتها (بالهزر الاحتفالى) كالحكواتى حيث أكـدت أنها تجارب لا تحقق بناء مسرح عربى مرة لعدم براعتها والتـباس اسـتخداماتها السـطحية ومرة لأنها كشكل لا تحقق هويـة.. بيـنما المسـرح فـى رأيك لا يتحقق ألا عبر إشكالية المجـتمع العربى.. لدى عدد من الأسئلة: ما المقصود باشكالية المجتمع العربى.. أهى إشكالية قومية أم إشكالية فكرية؟**

مـــا الفـــرق بيـــن الحكواتى داخل مسرحك والحكواتى لدى روجيه عساف؟ والفرق بين الاحتفالية بمسرحك والاحتفالية لدى عبد الكريم برشيد؟

** أردت أن أشـــير إلـــى خطأ شاع فى الأوساط المسرحية العربـــية الســـنوات الأخـــيرة وأعنى محاولة تحقيق الخصوصية والأصـــالة عـــبر اســـتخدام بعض أشكال الفرجة المحلية. أن هذه الأشكال بحد ذاتها ليست ضمانة للأصالة. أولا لأنها ليست بريئة، وثانيا لأنها غير قابلة للتعميم. هى ليست بريئة لأن كل صيغة من صـــيغ الاحـــتفال الشعبية ترتبط بمضمون محدد. وهذا المضمون لابـــد أن يظـــل عالقـــا بهـــذه الصيغة حتى ولو أردنا أن نوظفها مـــناقض. أن الزار أو المولد على سبيل المثال يحفلان بمضمون ديـــنى غيبى يعبق به كل عمل يحاول استخدامها. وهى غير قابلة للتعمـــيم لأنها تبلى بالتكرار، ولا تملك مقومات بناء درامى جديد يصـــلح لمخـــتلف الـــرؤى والمضامين لا أعنى أبدا أنه لا ينبغى الإفـــادة مـــن هذه الأشكال، وقد كنت بين أوائل المسرحيين الذين أفـــادوا منها، لكن لا يجوز فى هذا المضمار أن نعمم، وأن نصل عـــبر تجـــربة واحدة من هذه الأشكال إلى تعريف شامل ونهائى للمســـرح العـــربى.. ولعـــل هـــذا مـــا آخذه على تجربة مسرح الحكواتـــى. فروجـــيه عساف لم يقدم عمله الذى وظف فيه شكل الحكواتى على أنه تجربة تضاف إلى تجارب المسرح العربى، بل علـــى أنـــه التجربة المسرحية العربية أى أن المسرح العربى لا يستطيع أن يضمن أصالته إلا عبر هذا الشكل، وبمثل هذا التعميم

ينسد الأفق، ويستنقع الإبداع المسرحى من التكرار أن لم يتوقف كما حصل مع فرقة الحكواتى ذاتها.

لقد استخدمت صيغة الحكواتى فى مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر وكان استخدامها مرتبطا بموقف فكرى محدد يقتضيه النص، وكنت أعلم أن هذه الصيغة لا يمكن تكرارها فى أعمال أخرى. وبالفعل لم أكررها، ولم أعرف الأصالة بأنها استخدام هذا الشكل. كما لم أحاول تعريف المسرح بدءا منها. وقبل الحكواتى كان ثمة الاحتفال المرتجل والحى الذى تقترحه حفلة سمر من أجل ٥ حزيران. لكنى كنت أدرك حدود هذه التجربة وأعرف أن مثل هذه الاحتفالية التى اقتضاها عمل محدد، لا يمكن تعميمها، وقوليتها فى نظرية تحدد المسرح. ولهذا فإن الاحتفاليين فى فيض تنظيراتهم لا يساعدون التجربة المسرحية بل يبطونها من الانشاء الشعرى المثقل بالشطحات والتناقضات، ومما يثير المفارقة أيضا أن هذه التنظيرات لم تتحقق فى أى عمل مسرحى، بل هى تهويمات تتوسل المستقبل وترهص لما قد يأتى.. أو لا يأتى فمن يدرى..!

وعلى كل، آن الأوان لكى ندرك أن ما يؤكد أصالة المسرح وخصوصيته هو قوله بالدرجة الأولى، وليس استعادته بعض الأشكال البيئية.. فمهما زوقنا نصوصنا أو عروضنا بأشكال الفرجة، فإننا لن نحقق الخصوصية ما لم تطرح هذه النصوص أو العروض إشكالية الإنسان العربى. هذه الإشكالية القومية السياسية الاجتماعية الثقافية فى آن واحد. فى طرح هذه الإشكالية، وتعمقها

تكمن الأصالة الفعلية لا البرانية والسطحية. وما من مسرح استطاع أن يتميز ألا بعمق طرحه لمشاكل مجتمعة، وقدرته على النفاذ إلى آلية هذه المشاكل، ووجوه الصراع فيها. لم يحقق ميللر تميزه بالبحث عن شكل وإنما بالبعد الفكرى الملحمى الذى أغنى مسرحه به. ويمكن قول الشيء نفسه عن تشيكوف وابسن وسواهما.

*** منذ أسابيع قليلة وجهت وبعض المثقفين (صادق العظم، هادى العلوى، فيصل دراج، إلياس خورى) نداءا إلى المثقفين العرب حول دور المثقف العربى ومعنى الكتابة فى هذا الزمن.. لماذا كان النداء؟**

** هذا النداء صرخة، أنه دفاع ذاتى ضد الاضمحلال فى بحر هذا الخراب الشامل الذى تعيشه الأمة، ذات يوم - كما يقول الصديق هادى العلوى - استطاع المصرى أن ينقذ مدينة المعرة من غضب القائد العسكرى صالح بن مرداس حين حاصر المدينة، وأراد استباحتها. فى هذا الانهيار، فى هذا التدهور الذى يمضى بنا إلى قاع لا نعرف مدى عمقه، وأين منتهاه، ألا يمكن أن يستعيد المثقف صوته! ألا يمكن أن يكون للمثقف دوره! أما حان الوقت للخروج من حصار التهميش والترويض والارتزاق وعودة المثقف إلى تحمل المسئولية أمام القوى الإظلامية التى تغرق الوطن من المحيط إلى الخليج بالعتمة والهزيمة. البيان دعوة للمراجعة. دعوة لفرز مثقف السلطة من مثقف الشعب. أنه نداء

لتضـــامن ثقافى يقاوم الانحلال والانقراض ويعيد للثقافة فى حدود الممكـــن دورها الوطنى والتنويرى والريادى معا. من المخجل أن يواصـــل زمـــن القمع والاستسلام مجراه ولا تنهض فى مواجهته صـــرخة "لا"، صـــرخة تقف وسط الدمار شاهده وشهادة على أن مثقفى هذه الأمة لم يفقدوا جدواهم بعد.